UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

CAROLINE PESSOA MICAELIA

Mallarmé de volta à França

Retradução e recepção em “The Impressionists and Édouard Manet”

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

Mallarmé de volta à França

Retradução e recepção em “The Impressionists and Édouard Manet”

Caroline Pessoa Micaelia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestra em Letras Estrangeiras e Tradução. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudos e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M619" Micaelia, Caroline Pessoa
Mallarmé de volta à França. Retradução e recepção em
"The Impressionists and Édouard Manet" / Caroline
Pessoa Micaelia ; orientador Álvaro Faleiros. - São
Paulo, 2016.
330 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração:
Letras Estrangeiras e Tradução.

1. Stéphane Mallarmé. 2. retradução. 3. poesia. 4.
pintura. 5. recepção. I. Faleiros, Álvaro, orient. II.
Título.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2017/13677-0 e processo nº 2018/10744-0. O conteúdo deste trabalho é de responsabilidade da autora e não necessariamente reflete a visão da FAPESP.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Caroline Pessoa Micaelia****Data da defesa: 23/08/2019****Nome do Prof. (a) orientador (a): Álvaro Silveira Faleiros**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16/12/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

MICAELIA, Caroline Pessoa.

Mallarmé de volta à França. Retradução e recepção em “The Impressionists and Édouard Manet”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestra em Letras Estrangeiras e Tradução. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Aprovada em: / /

Banca examinadora

Prof. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço profundamente o amor incondicional, o apoio irrestrito e a paciência infinita de Jeane, Ricardo e Pedro Micaelia – sem eles, nada seria.

Um afetuoso obrigada ao meu orientador, Álvaro Faleiros, primeiramente por ter embarcado nessa comigo e insistido nessa comigo desde a Iniciação Científica, no já longínquo 2014. Também pelos extraordinários rigor e fineza nas leituras dedicadas à minha produção; sempre atento, sempre disponível. Por ter apoiado todas as minhas aventuras intelectuais e internacionais, sem deixar de manter os meus pés no chão, mesmo se generosamente me concedendo muito mais liberdade do que eu poderia sonhar. (Muita gratidão, em especial, pela paciência e delicadeza nos últimos meses desta pesquisa!)

Je ne pourrais pas suffisamment remercier M. Bertrand Marchal, qui m'a très gentiment accueilli en Sorbonne depuis mon tout premier séjour parisien, en 2015. Ses beaux cours, sa passion pour l'œuvre de Mallarmé et sa vaste connaissance ont sans doute été une inspiration pour moi. Mais ce sont surtout sa délicatesse, sa disponibilité et son attention les objets de ma profonde admiration. Je le remercie de sa patience avec cette jeune étudiante brésilienne qui lui a procuré à plusieurs reprises, avec une centaine de questions au sujet de Mallarmé ; de sa grandeur intellectuelle qui marche à côté d'une immense générosité.

A Sandra Stroparo e Caetano Gallindo, por terem me recebido tão bem em Curitiba, e especialmente a Sandra, por me oferecer consulta livre a sua invejável biblioteca mallarmeana e uma preciosa amizade que cresceu sob o signo do velho Stéphane, numa época em que esta pesquisa ainda contava ser outra pesquisa. Meu agradecimento, além disso, pela presença de Sandra nesta banca, que definitivamente não seria a mesma sem ela.

Agradeço a gentileza de Marcos Siscar e sua disponibilidade quando eu dava meus primeiros passos com a crise (mallarmeana) na vida acadêmica. Ao baudelairianíssimo Thiago Mattos, leitor impecável, amigo querido e inúmeras vezes fornecedor de livros e materiais imprescindíveis. Sou muito grata a ambos pela participação nesta banca; fico incrivelmente honrada em ser lida por tais estudiosos, pelos quais nutro grande admiração.

Mal consigo relacionar a quantidade de motivos pelos quais sou e serei eternamente agradecida a Dirceu Villa: uma das mais belas amizades que a vida me ofereceu: talvez seja este o porquê central. Mas há também a leitura fina e interessada de praticamente tudo o que

já fiz até hoje, incluindo boa parte dos meus dois trabalhos acadêmicos. O incentivo e o cuidado para comigo; o ombro amigo nos momentos de crise. Ah, e as preciosas dicas de última hora. Também por ter composto, junto a Adriana Zavaglia, minha banca de qualificação. Aos dois, meu sincero obrigada (foram valiosíssimas as sugestões!).

Não poderia deixar de agradecer a Roberto Zular, podendo apenas dizer que, sem ter ouvido essa voz, naquele primeiro ano de graduação, eu certamente ainda estaria perdida em meio à algaravia da universidade. A Claudia Pino, pelos divertidos momentos que passamos juntas em sala de aula, lendo os poetas do XIX, com a turma de Poesia II na qual fui monitora.

A Flávio Rodrigo Penteado, profundo conhecedor das burocracias acadêmicas, por ter carinhosamente pegado na minha mão para me ensinar estas e outras mazelas desde a minha primeira pesquisa. A Henrique Amaral, que trouxe leveza às intensas experiências da pós-graduação, dividindo comigo dramas e felicidades (desde a graduação, aliás), além de um amor sem precedentes por poesia e pela arte de traduzir. A ambos, amigos queridos, meu sincero obrigada.

Agradeço a Martin Smit, pela presença e companheirismo durante a primeira metade do mestrado, sem mencionar a leitura rigorosa e as bem-vindas sugestões sobre meu texto de qualificação num momento em que este trabalho se encontrava em estado bastante primitivo.

Desde Iniciação, alguns amigos e colegas tiveram papel indispensável na consulta a materiais de difícil acesso: a Marília Garcia e Leonardo Gandolfi, Roberto Gerbi, Francis Loranger, Rodrigo Damasceno, Gérard Dessons e Carolina Schleier, meu muito obrigada.

De l'autre côté de l'Atlantique, un grand grand grand merci à mon cher ami Luc Prouvost, l'extraordinaire torréfacteur parisien qui m'a accueilli pendant mes six mois à la capitale comme si j'étais une partie de sa – jolie – famille. Je tiens à le remercier tous les beaux moments qu'on a passé ensemble, y compris les séances pleines de questions interminables au sujet de ma traduction de La Musique et les Lettres, avec laquelle il m'a gentiment aidé, tout en détestant le style mallarméen.

Merci à Isabella Checcaglini, de la sympathie et de m'envoyer sa belle retraduction de « The Impressionists » à un moment où je n'avais pas d'accès à son bouquin. À Frédéric Ache, de la meilleure compagnie sorbonnarde, de l'amitié heureuse et souriante, ainsi que de l'enregistrement et de l'envoi de tous les cours sur Mallarmé depuis que je suis rentrée. À Thomas Le Colleter, de plusieurs lectures et corrections au long des années, de m'aider avec mes projets pour l'avenir et de la chère amitié issue d'une belle aventure passée. À

Thomas Brouxel et Valentine Priourité, de la générosité et de la patience. À Antonio Viselli, mon super copain de colloques et une amitié toute belle et toute imprévisible. À Jean-Nicolas Illouz, de la bonne idée pour cette recherche. À Claire Ducastel, de la gentillesse pendant mon temps à Paris. Aux bibliothécaires des Bibliothèques de la Sorbonne et Sainte Geneviève, qui m'ont beaucoup aidé avec des articles absolument impossibles à trouver. À tous les amis qui ont fait que mon séjour européen était un peu plus festif, où je rajoute tous les artistes du cirque Les Noctambules de Nanterre, famille dont je me sens déjà une partie.

Ao querido Leonardo Fróes, cujas amizade, lições de vida, interlocução e generosidade guiam meus passos desde minhas primeiras temporadas em Paris e em Petrópolis. Também à amizade de Rafael Guimarães, construída com cuidado nos enlaces e desenlaces da poesia (de Mallarmé), por meio de uma bela e memorável correspondência.

Um agradecimento às pessoas que talvez nem se lembrem de terem me ajudado, mas que foram muito importantes da Iniciação para cá: Fabiano Calixto, Tatiana Lima Faria, Milena Varallo, Cristina Pietraróia, Marcos Vieira (Vozão), Dmitri Bichara, Jamie Trigg (thanks, bro!), Lígia Zamboni, Marcelo Ariel, Bruno Matangrano, Larissa Drigo Agostinho, Ilan Lapyda, Leonardo Mendes, Flávia Miotto, Francine Ricieri, Maria Silvia Cintra. Obrigada também a toda a equipe da *Revista Cisma*, minha casa por tanto tempo.

Agradeço minha linda família e todos os meus amigos. Adoraria dispor de páginas suficientes para dizer quão grata sou a cada um deles. Um super obrigada também a todos os artistas do Coletivo Art Oz de Tecido Acrobático – que ocupa há mais de um ano a Paulista Aberta –, pela leveza alegre e pelo desmedido afeto durante minhas épocas de overdose mallarmeana (que honra é poder dividir os palcos da vida com cada um de vocês!).

Agradeço, por fim, o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP nº 2017/13677-0 e processo FAPESP/BEPE nº 2018/10744-0) e lembro que as opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP. Sem a ajuda da Fundação, eu provavelmente teria tido que ser muito mais criativa para passar os últimos anos – seja no Brasil, seja na França – me dedicando integralmente a Mallarmé – a quem, aliás, agradeço por seguir mais vivo do que nunca e por dizer muito mais sobre mim do que eu mesma um dia conseguirei.

Resumo

MICAELIA, Caroline Pessoa. *Mallarmé de volta à França*. Retradução e recepção em “The Impressionists and Édouard Manet”. 2019. 330 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Este trabalho procura estudar, sob os vieses da recepção e da retradução, um artigo de Stéphane Mallarmé tão pouco conhecido como fundamental: “The Impressionists and Édouard Manet” (1876). Pouco conhecido devido, entre outras coisas, ao fato de atualmente se desconhecer o paradeiro do manuscrito francês, restando apenas uma tradução em inglês – aqui considerada como original –, trata-se de um artigo fundamental na medida em que, nele, o poeta lança as bases de seu estilo tardio e de sua teoria crítica, formalizados em *Divagations* (1897). Concorrem para esse duplo status, por um lado, as duas publicações do original inglês na França, e, por outro, a elaboração de seis retraduições francesas ao longo do século XX e início do XXI. Em vista de tais dados, a tentativa do presente estudo é observar em maior detalhe esse texto; sua história, seu lugar na obra mallarmeana e a historicidade de suas aparições na França face à historicidade da própria recepção franco-anglófona da obra de Mallarmé. Para tanto, apresenta-se, em primeiro lugar, o original inglês acompanhado de uma retradução em português. Passa-se a uma reflexão sobre a importância desse texto. Revisita-se, em seguida, algumas leituras de peso no trajeto crítico que procurou dar conta da obra do poeta, desde sua contemporaneidade até aproximadamente os nossos dias. Encerra-se, por fim, com uma pormenorização dos eventos nos quais o artigo de Mallarmé voltou a terras francesas – seja editorialmente, em versão inglesa, seja tradutoriamente, em retradução ao francês –, tendo por plano de fundo uma meditação sobre os procedimentos de *manipulação* (LEFEVERE, 1992) – editorial, tradutória, crítica – que acompanharam esses eventos. Sustenta-se, com isso, que “The Impressionists and Édouard Manet”, apesar dos caminhos tortuosos pelos quais conduziram-no, é um texto imprescindível para pensar a poética mallarmeana – por pautar pela primeira vez a ideia de *crise*, por dar indícios do que viria a ser o *poema-crítico* e o estilo tardio da prosa de Mallarmé, e por ser, antes de tudo, uma tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Stéphane Mallarmé; retradução; recepção; poesia; pintura.

Abstract

MICAELIA, Caroline Pessoa. *Mallarmé returning to France*. Retranslation and reception in “The Impressionists and Édouard Manet”. 2019. 330 p. Master’s Dissertation – Faculty of Philosophy, Lettres, and Human Sciences, University of São Paulo.

In this work I intend to study, under the bias of reception and retranslation studies, a little-known yet essential essay by Stéphane Mallarmé: “The Impressionists and Édouard Manet” (1876). Little-known due to, among other things, having its French manuscript’s location currently unknown – thus forcing readers to consider this English translation as an original text –, this essay is essential for being a terrain where the poet lays the foundation of both his latter writing style and critical theory brought about in *Divagations* (1897). To uphold this double status, on the one hand, I point out the only two publications of the English text in France; on the other, the existence of six retranslations produced throughout the XXth century until the early years of this XXIst century. Accordingly, my attempt here is to give a closer look towards this essay; its story, its place within Mallarmé’s œuvre, as well as the historicity of its appearances in France faced with the historicity of Mallarmé’s œuvre franc-anglophone reception. To do so, I first present the original English version with by its side my own retranslation to Portuguese. Thereafter I propose a thought on the importance of this text in the paradigm of the poet’s works. I then proceed to a chronological review concerning some distinctive interpretations of his œuvre, from his days to ours. Finally, I bring this study to a close by detailing the events that brought Mallarmé’s essay back to French land – either editorially, in both English versions, or translatively, in all French retranslations. The theoretical panel behind this last endeavor is a reflection on the *manipulation* procedures (LEFEVERE, 1992) – editorial, translative, critical – which have followed such events. What I will try and sustain is that “The Impressionists and Édouard Manet”, despite all tortuous patches through which it was handled, is actually an indispensable text when it comes to considering Mallarmé’s poetic thought. For it stands as the first to refer to his idea of *crisis*; for it gives us hints of what would become Mallarmé’s mature prose style, including the *critical-poem* as a form; for it is, above all, a translation.

KEYWORDS: Stéphane Mallarmé; retranslation; reception; poetry; painting.

Résumé

MICAELIA, Caroline Pessoa. *Mallarmé de retour en France*. Retraduction et réception dans “The Impressionists and Édouard Manet”. 2019. 330 f. Mémoire (Master) – Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de São Paulo.

Ce mémoire cherche à étudier, sous les perspectives de la réception et de la retraduction, un article de Stéphane Mallarmé aussi peu connu que fondamental : “The Impressionists and Édouard Manet” (1876). Peu connu à la fois parce que son manuscrit français demeure absent et que nous n’en avons qu’une traduction en anglais – ici considérée en tant que texte originel –, cet article est pourtant fondamental dans la mesure où le poète met en place les bases de son style tardif et de sa théorie critique, formalisés dans *Divagations* (1897). Concourent à ce double statut, d’un côté, les deux publications de l’originel anglais en France, et, de l’autre, l’élaboration de six retraductions françaises tout au long du XX^e siècle jusqu’au début du XXI^e. À ce titre, la présente étude souhaite observer le texte dans le détail ; son histoire, sa place dans l’œuvre mallarméenne et l’historicité de ses apparitions en France face à l’historicité de la réception franc-anglophone de l’œuvre de Mallarmé. Pour ce faire, nous présentons, en premier lieu, le texte originel anglais accompagné d’une retraduction en portugais. Ensuite, nous passons à une réflexion sur l’importance de ce texte ; nous revisitons, ainsi, quelques lectures de poids dans le trajet critique qui s’est occupé de l’œuvre du poète, de sa contemporanéité jusqu’à nos jours ; et nous finissons, enfin, en détaillant les événements par lesquels l’article de Mallarmé est revenu dans des terres françaises – soit de façon éditoriale, en version anglaise, soit de façon traductive, en retraduction française. Notre arrière-plan est bien une méditation sur les procédés de *manipulation* (LEFEVERE, 1992) – éditoriaux, traductif, critique – en cours dans chacun de ces événements. Ce faisant, nous voudrions soutenir que “The Impressionists and Édouard Manet”, au détriment des tortueux chemins à travers lesquels il a été conduit, est un texte indispensable pour une pensée sur la poétique mallarméenne – car il met en jeu, pour la première fois, l’idée de *crise* ; car il donne des indices sur ce qu’allaient devenir le *poème-critique* et le style tardif de la prose de Mallarmé ; car il est, avant tout, une traduction.

MOTS-CLÉS : Stéphane Mallarmé ; retraduction ; réception ; poésie ; peinture.

Sumário

Abreviaturas.....	12
Índice de imagens.....	13
Apresentação.....	14
“The Impressionists and Édouard Manet” / “Os impressionistas e Édouard Manet”	20
I. Recepção como esboço de teoria crítica.....	57
A pintura, os impressionistas e Édouard Manet na obra de Mallarmé.....	61
II. Um século de Mallarmé(s)	98
Mallarmé no século XIX.....	99
Paul Valéry, Henri Mondor, Georges Jean-Aubry.....	104
Robert Greer Cohn, Gardner Davies.....	114
Lloyd James Austin, Bertrand Marchal.....	129
III. Retradução e(m) recepção.....	148
Um original entre-línguas.....	150
Mallarmé de volta ao francês.....	173
Considerações finais.....	212
Anexos.....	220
Referências bibliográficas.....	314

Abreviaturas

CC I, II, III, ...	<i>Correspondance Complète</i> (MALLARMÉ, (1959-1985) [1862-1898], org. Jean-Pierre Richard, Henri Mondor e Lloyd James Austin).
DSM I	<i>Documents Stéphane Mallarmé I</i> (MALLARMÉ, 1985 [1968], org. Carl Paul Barbier)
ESL	<i>Écrits sur l'art</i> (MALLARMÉ, 1998, org. Michel Dragnet)
OC	<i>Œuvres Complètes</i> (MALLARMÉ, 1945, org. Henri Mondor)
OC I	<i>Œuvres Complètes I</i> (MALLARMÉ, 1998, org. Bertrand Marchal)
OC II	<i>Œuvres Complètes II</i> (MALLARMÉ, 2003, org. Bertrand Marchal)
OCV	<i>Œuvres Complètes</i> (VALÉRY, 1957, org. Jean Hytier)

Índice de imagens

Figura 1	<i>L'exécution de Maximilien</i> , 1868-1869	30
Figura 2	<i>Le déjeuner à l'atelier</i> , 1868	30
Figura 3	<i>Le balcon</i> , 1868-1869	31
Figura 4	<i>Le bon bock</i> , 1873	32
Figura 5	<i>Bal masqué à l'Opéra</i> , 1873	33
Figura 6	<i>Le chemin de fer</i> , 1873	33
Figura 7	<i>En bateau</i> , 1874	34
Figura 8	<i>Argenteuil</i> , 1874	35
Figura 9	<i>Revêrie</i> (ou <i>La Lecture</i>), 1873	38
Figura 10	<i>Portrait de Mallarmé</i> , 1876	58
Figura 11	<i>Olympia</i> , 1863	75
Figura 12	<i>Le linge</i> , 1875	79
Figura 13	<i>Un déjeuner sur l'herbe</i> , 1863	84
Figura 14	<i>Les hirondelles</i> , 1873	224
Figura 15	<i>Un coin de venise</i> , 1875	231
Figura 16	<i>Hamlet</i> (<i>Faure</i>), 1876	232

Apresentação

Para muitos de nós, leitores de Mallarmé, o caminho que levou ao estilo em prosa de um livro tão inovador como *Divagations* (1897) resta um mistério. Sabe-se que o compêndio de poemas-críticos – à exceção da seção “Anedoctes ou poèmes” – é fruto de dez anos de trabalho, reorganizados para se tornarem o núcleo desse livro considerado, por Mallarmé, como um daqueles de que ele próprio demonstra não gostar – esparsos e privados de arquitetura¹. Os poemas em prosa de “Anedoctes ou poèmes”, embora podendo ser considerados, em alguma medida, o germe de tal obra, estão muito mais no campo da poesia do que no campo da teoria crítica, explicando-nos, se muito, um pouco da gênese do lado poético de *Divagations*. Contudo, *Divagations* não é unicamente um livro de poesia; ele é um livro sobre poesia, sobre a pesquisa estética do próprio Mallarmé; e a gênese de sua prosa antes de 1887 é, do ponto de vista crítico, menos sistematizada do que do ponto de vista poético. Fala-se, com frequência, no prefácio ao *Vathek* de Beckford, por exemplo, mas o trabalho mais importante que o poeta escreveu sobre a pintura – e possivelmente o trabalho em prosa mais importante que ele escreveu entre meados das décadas de 1870 e 1880 – é quase sempre deixado de lado.

“The Impressionists and Édouard Manet” (1876), tradução inglesa de George T. Robinson para o *compte rendu* que Mallarmé escreveu em francês para divulgar os impressionistas e Manet na Inglaterra, é a única fonte desse texto que chegou até nós. Publicado na França em inglês somente em 1968 e em retradução francesa pela primeira vez em 1959 – isto é, aproximadamente cem anos após seu primeiro lançamento –, esse texto esteve longe dos radares mallarmeianos até relativamente pouco tempo, mesmo sendo uma das peças-chave para a compreensão do projeto poético e estético de Mallarmé, incluindo o modo como esse projeto se desenvolveu, culminando nas *Divagations*. Um dos elementos que revela essa importância talvez seja o fato de que em tal texto é possível encontrar a primeira aparição da ideia de *crise* na obra de Mallarmé. Outro elemento de relevo é um despontar de seu trabalho com a *analogia*, recurso vastamente empregado ao longo de toda a obra mallarmeana, seja em prosa ou em verso. Um terceiro elemento – o mais importante

¹ Na abertura de *Divagations*, Mallarmé descreve a coletânea nos seguintes termos: “un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d’architecture.” (OC II, 2003 [1897]: 82)

para esta dissertação – é a aparição de seis retraduições francesas do referido trabalho ao longo do século XX e neste início de XXI.

Haveria ainda muitos outros motivos a serem mencionados para justificar tal importância – essa será uma das tentativas do trabalho que ora se anuncia, muito embora não seja meu intuito aqui provar a hipótese de que “The Impressionists” é um protótipo de *Divagations*. O que se coloca como questão para este trabalho de mestrado, antes disso, é o próprio “The Impressionists” – como (re)tradução, como original –, e os possíveis motivos pelos quais, diante de sua importância, ele foi por tanto tempo mantido no esquecimento. Seria a ausência do manuscrito francês o maior problema? O estado aparentemente pouco lapidado do texto inglês comparado ao estilo tardio da prosa de Mallarmé? A intermitência das publicações na França, seja em inglês ou em francês? Talvez o rarefeito interesse crítico por esse texto? Ou ainda, quem sabe, a pouca simpatia da crítica mallarmeana para com a questão da tradução, mesmo o próprio poeta tendo sido um grande tradutor?

Abro a dissertação com a página dividida entre esse original-tradução de Mallarmé e minha contribuição para a presença de tal texto no Brasil, entre os mallarmeanos daqui: uma retradução ao português. Com tal início, não pretendo reivindicar para este trabalho aquilo que ele não é – uma retradução comentada ou anotada –, mas tão somente apresentar meu objeto, ainda menos conhecido aqui do que na França, acompanhado deste que talvez seja o resultado mais importante de um estudo de dois anos dedicado exclusivamente a esse texto e suas retraduições francesas: uma versão em português. Ao fim das muitas páginas que se desenrolarão a partir daqui, constam, como parte das Considerações finais, a justificativa de algumas poucas soluções tradutórias sobre as quais talvez tenha faltado comentário no curso do estudo. Mas a grande justificativa da retradução é e está na dissertação: algumas vezes de forma objetiva, pela explicação deliberada de uma ou outra escolhas no corpo do texto; outras vezes de forma mais subjetiva, na própria matéria das reflexões que procuro desenvolver sobre “The Impressionists”, sobre a crítica mallarmeana e sobre Mallarmé. É com tais reflexões que dou prosseguimento ao trabalho, buscando estudar, no primeiro capítulo, uma miríade de problemas levantados nesse estudo de 1876, entre os quais: seu gênero textual, o dispositivo por meio do qual Mallarmé lê a pintura impressionista, as relações entre esse então novo movimento de pintura e a pintura da tradição, as ressonâncias entre esse texto e a prosa tardia do poeta, as questões políticas levantadas ao longo da discussão que ali se desdobra, o lugar desse estudo na obra de Mallarmé.

Em contrapartida, este é, afirmativamente, um trabalho sobre recepção e sobre retradução.

Por isso, o segundo capítulo procura rememorar a recepção franco-anglófona de Mallarmé, tentando sistematizá-la do século XIX a este princípio de XXI, mas privilegiando os cem anos que vão do decesso do poeta, em 1898, até seu centenário de morte, em 1998. O recorte escolhido para esse percurso provém, em grande parte, da crítica especializada – salvo pelas contribuições de Paul Valéry – e se divide em três grandes momentos, de maneira mais ou menos cronológica. O primeiro deles é representado pela crítica mallarmeana imediatamente póstuma, cujos expoentes são Valéry, justamente, mas também Henri Mondor e Georges Jean-Aubry. O segundo é caracterizado pelas primeiras leituras efetivamente críticas da obra de Mallarmé, contando com os exegetas Robert Greer Cohn e Gardner Davies. O terceiro e último momento prognostica uma virada nos estudos mallarmeanos – podendo em alguma medida ser considerado uma síntese entre os autores que fornecem dados e aqueles que comentam os dados fornecidos –; ele é encabeçado por Lloyd James Austin e Bertrand Marchal.

No capítulo final, a recepção abre espaço para a retradução, e é pensando-as conjuntamente que proponho uma reflexão sobre as três *manipulações* (LEFEVERE, 1992) entremeadas nos eventos responsáveis por trazer “The Impressionists” de volta à França: editorial, crítica e retradutória. Essa última parte do trabalho se divide em dois tempos. O primeiro dá conta de toda a viagem editorial e crítica percorrida por esse texto, começando em 1876 com a correspondência entre Mallarmé e Robinson, passando pela publicação na inglesa *The Art Monthly Review* naquele mesmo ano, seguindo para a primeira ocasião em que o trabalho voltou à França em inglês, nos *Documents Stéphane Mallarmé* de 1968, pelas mãos de Carl Paul Barbier, até chegar na última publicação da versão inglesa em terras francesas, na Pléiade de 2003, por Bertrand Marchal, a qual segue as correções do próprio Mallarmé, em seu exemplar da revista. O segundo momento adentra, por sua vez, os meandros da retradução, procurando ler de maneira dialógica as seis publicações do artigo em francês e lançando um olhar não apenas para os resultados textuais alcançados por Marilyn Barthelme (1959), Philippe Verdier (1975), Barbara Keseljevic (1976), Mitsou Ronat (1976), Marchal (2003) e Isabella Checcaglini (2006), mas igualmente para esses tradutores e os respectivos contextos de tradução – incluindo as relações destes com o percurso da recepção crítica de Mallarmé.

Em tempo, talvez sejam necessários alguns esclarecimentos sobre a construção e o desenvolvimento dessa estrutura argumentativa, bem como o modo segundo o qual organizei os paratextos que a acompanham.

No presente trabalho, o original inglês foi estabelecido a partir do texto publicado por Barbier, em cima do qual foram aplicadas as correções de Mallarmé segundo as organizou Marchal na edição das *Obras completas*. A versão de Marchal contendo, entretanto, alguns erros, apontados por Checcaglini (2004) em estudo sobre as versões de “The Impressionists”, julguei importante confrontar as correções da autora com o texto da Pléiade, bem como verificar se ou como esses mesmos problemas apareciam na versão de Barbier. Procurei com isso chegar a uma versão informada pelas duas publicações francesas do texto inglês e pelo único texto crítico que, até o momento, se ocupou desses processos de edição. Mais do que isso, o estabelecimento dessa terceira versão do texto inglês teve por intento tirar proveito das dinâmicas às quais “The Impressionists” esteve sujeito ao longo do tempo, recuperando, dessa forma, um pouco de cada estágio pelo qual passou, sendo o texto apresentado aqui, portanto, elaborado com base na dimensão de historicidade constitutiva desse artigo. Assim, em linhas gerais, a grafia foi atualizada (e alguns deslizes ortográficos presentes na versão da revista, revisados), os títulos de obras normatizados para itálico (e corrigidos), a pontuação francesa – com regras do inglês – foi transposta em inglesa (ou seja, sem espaçamento entre palavra e ponto) e as aspas, muitas vezes únicas, ficaram sempre duplas. Tais mudanças foram organizadas nos quadros abaixo:

Atualização de grafia	
Século XIX	Atual
to-day	today
to-morrow	tomorrow
candle-light	candlelight
water-colour	watercolour
preraphaelitism	Pre-Raphaelitism
by-gone	bygone
Títulos de obras	

Versão de Barbier (1985) [1968; 1876]	Revisão
<i>Un Déjeuner sur l'Herbe</i>	<i>Un déjeuner sur l'herbe</i>
<i>L'Exécution de Maximilien</i>	<i>L'exécution de Maximilien</i>
<i>Un Coin de Table</i>	<i>Un coin de table</i>
<i>Des Gens du monde a la Fenêtre</i>	<i>Des gens du monde à la fenêtre</i>
<i>Le Bon Bock</i>	<i>Le bon bock</i>
<i>Un Coin de Bal de l'Opera</i>	<i>Un coin de bal de l'Opéra</i>
<i>Le Chemin de Fer</i>	<i>Le chemin de fer</i>
<i>The Linen e Le Linge</i>	<i>Le linge</i>
Erros de grafia	
Versão de Barbier (1985) [1968; 1876]	Correção
we to-day cal	we today call
wasteld courtesan	wasted courtesan
avague	a vague
canvass	canvas
grafity	gratify
phrase	phase
an universal	a universal
Erros de concordância	
Versão de Barbier (1985) [1968; 1876]	Correção
she escape	she escapes
here a charming group enjoy	here a charming group enjoys

Ao longo do trajeto a ser percorrido aqui, utilizo, em grande parte, exemplos de dois textos mallarmeanos tardios, *La Musique et les Lettres* (1895) e “Crise de vers” (1897). Esse uso busca, na medida do possível – sobretudo quando em comparação direta com o artigo de 1876 ou com a leitura de Mallarmé sobre a prática impressionista –, tratar tais textos como

projeções, a fim de evitar quaisquer anacronismos. O uso de ambos, em específico, se justifica na medida em que, na esteira de Pascal Durand (1998), percebo a existência de uma triangulação entre eles e “The Impressionists”². Contudo, antes dessa justificativa se dar na forma de um problema teórico mais delimitado, o emprego de tais exemplos pode ser explicado pelo fato de que “Crise de vers” foi objeto de minha pesquisa anterior, ao passo que *La Musique et les Lettres* esteve no núcleo do presente estudo até o exame de qualificação. E não somente: as traduções das eventuais citações de *La Musique* fazem parte da primeira tradução integral desse texto em português, na qual venho trabalhando desde o início do mestrado, com vistas a pesquisa futura.

Como esta é também uma dissertação sobre poesia e pintura, procurei lançar mão do recurso imagético, por meio da inserção dos quadros de Manet mencionados por Mallarmé em seus estudos sobre a pintura, acrescidos dos devidos créditos de imagem e organizados num Índice de imagens. Algumas dessas telas aparecem no próprio “The Impressionists” e outras em meu primeiro capítulo. Constam ainda três pinturas nos Anexos: uma delas acompanha a versão bilíngue (francês/português) de “Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet” e as demais aparecem no corpo das versões bilíngues (francês/português) de três das notas informativas conhecidas como “*Gossips artistiques*” (1875-1876). Esses estudos sobre pintura produzidos pelo jovem Mallarmé eram inéditos em língua portuguesa; as traduções são, portanto, de autoria minha. Ainda nos Anexos, o leitor encontrará as seis retraduições francesas de “The Impressionists” na íntegra – material, até onde se sabe, indisponível no Brasil.

A listagem de Referências bibliográficas contém tanto obras citadas como obras lidas exclusivamente para esta pesquisa – muito embora as últimas nem sempre apareçam claramente no corpo do texto. Compreendo aqui que, de uma forma ou de outra, essas leituras alimentaram, mesmo se por vezes não de maneira explícita, a elaboração do trabalho como um todo. As obras de Mallarmé, por fim, são citadas em Abreviaturas, esclarecidas no índice disposto algumas páginas atrás.

² Triangulação que, entretanto, não pretendo provar nem discutir aqui. Para maiores esclarecimentos sobre as reverberações entre esses três textos, cf. DURAND, 1998.

THE IMPRESSIONISTS AND EDOUARD MANET

Stéphane Mallarmé, tradução atribuída a
George T. Robinson, 1876

Without any preamble whatsoever, without even a word of explanation to the reader who may be ignorant of the meaning of the title which heads this article, I shall enter at once into its subject, reserving to myself either to draw my deductions, new from an art point of view, as the facts I relate present themselves, or leave them to ooze out when and as they may.

Briefly, then, let us take a short glimpse backward on art history. Rarely do our annual exhibitions abound with novelty, and some few years back such years of abundance were still more rare; but about 1860 a sudden and a lasting light shone forth when Courbet began to exhibit his works. These then in some degree coincided with that movement which had appeared in literature, and which obtained the name of Realism; that is to say, it sought to impress itself upon the mind by the lively depiction of things as they appeared to be, and vigorously excluded all meddlesome imagination. It

OS IMPRESSIONISTAS E ÉDOUARD MANET

Stéphane Mallarmé, tradução de Caroline
Micaelia, 2019

Sem absolutamente nenhum preâmbulo, sem sequer uma palavra de explicação ao leitor que talvez ignore o significado do título que encabeça este artigo, entrarei de uma vez em seu tema, permitindo-me enxugar minhas deduções, novas do ponto de vista da arte, tal como se apresentam os fatos por mim relatados, ou deixá-las transbordar quando e conforme vierem.

Brevemente, então, vislumbremos em retrospecto a história da arte. Raramente nossas exposições anuais abundam em novidade, e alguns anos atrás tais anos de abundância eram ainda mais raros; mas por volta de 1860 uma repentina e duradoura luz resplandeceu quando Courbet começou a expor seus trabalhos. Esses, então, coincidiram em algum grau com aquele movimento que aparecera em literatura e que obtivera o nome de Realismo; o que significa dizer que buscava impressionar a mente pelo vivo retrato das coisas como elas aparentavam ser e vigorosamente excluía toda imaginação

was a great movement, equal in intensity to that of the Romantic school, just then expiring under the hands of the landscape painters, or to that later one whence issued the bold decorative effects of Henri Regnault; and it then moved many on a new and contemporaneous path. But in the midst of this, there began to appear, sometimes perchance on the walls of the Salon, but far more frequently and certainly on those of the galleries of the rejected, curious and singular paintings – laughable to the many, it is true, but nevertheless very disquieting to the true and reflective critic, who could not refrain from asking himself what manner of man is this? and what the strange doctrine he preaches? For it was evident that the preacher had a meaning; he was persistent in his reiteration, unique in his persistency, and his works were signed by the then new and unknown name of EDOUARD MANET. There was also at that time, alas! that it should have to be written in the past tense, an enlightened amateur, one who loved all arts and lived for one of them. These strange pictures at once won his sympathy; an instinctive and poetic foresight made him love them; and this before their prompt succession and the sufficient exposition of the principles they inculcated had revealed

intrinsecamente. Foi um grande movimento. Igual em intensidade ao da escola romântica, à época expirando nas mãos dos paisagistas, ou àquele último, de onde vieram os ousados efeitos decorativos de Henri Regnault; e moveu muitos para uma trilha nova e contemporânea. Mas no meio disso, começaram a aparecer, porventura, nas paredes do *Salon*, mas muito mais certa e frequentemente nas galerias dos rejeitados, pinturas curiosas e singulares – risíveis para muitos, é verdade, mas ainda assim muito inquietantes para o crítico verdadeiro e esclarecido, que não poderia deixar de se perguntar que espécie de homem é esse? e que estranha doutrina ele prega? Pois era evidente que o pregador tinha um desígnio; ele era persistente em sua reiteração, único em sua persistência, e seus trabalhos eram assinados pelo então novo e anônimo nome de EDOUARD MANET.

Houve também, naquele tempo – ah! que isso tenha de ser escrito no pretérito –, um amador esclarecido, alguém que adorava todas as artes e vivia para uma delas. Essas estranhas pinturas ganharam logo sua simpatia; um pressentimento instintivo e poético fez com que ele as adorasse – isso antes mesmo de terem imediata sucessão, e antes que a suficiente exposição dos princípios por elas inculca-

their meaning to the thoughtful few of the public many. But this enlightened amateur died too soon to see these, and before his favourite painter had won a public name.

That amateur was our last poet, Charles Baudelaire.

Following in appreciative turn came the then coming novelist Émile Zola. With that insight into the future which distinguishes his own works, he recognized the light that had arisen, albeit that he was yet too young to then define that which we today call Naturalism, to follow the quest, not merely of that reality which impresses itself in its abstract form on all, but of that absolute and important sentiment which Nature herself impresses on those who have voluntarily abandoned conventionalism.

In 1867 a special exhibition of the works of Manet, gave to the then nameless school of recent painting which thus grew up, the semblance of a party, and a party strife grew high. The struggle with this resolute intruder was preached as a crusade from the rostrum of each school. For several years a firm and implacable front was formed against its advance; until at length vanquished by its good faith and persistency, the jury recognized the name of Manet, welcomed

dos tivesse revelado um sentido para os atenciosos poucos do público muito. Mas esse esclarecido amador morreu cedo demais para ver isso, e antes que seu pintor favorito ganhasse nome público.

Esse amador foi nosso último poeta, Charles Baudelaire.

Seguindo em turno apreciativo, veio o romancista então estreante Émile Zola. Com aquela visão de futuro que distingue seus próprios trabalhos, ele reconheceu a luz que havia surgido, embora ainda fosse jovem demais para definir aquilo que hoje chamamos Naturalismo; para seguir a busca, não apenas da realidade que se impressiona de forma abstrata em todos, mas do importante e absoluto sentimento com que a própria Natureza impressiona aqueles que voluntariamente abandonaram o convencionalismo.

Em 1867, uma exposição especial dos trabalhos de Manet deu à recente escola de pintura ainda sem nome, que assim tomou corpo, a aparência de um grupo, e um conflito de grupo tomou proporções. A luta contra este resolutivo intruso foi pregada como uma cruzada enviada pela tribuna de cada escola. Por anos formou-se uma frente firme e implacável contra seu avanço, até que, finalmente, vencido por boa fé e persistência, o júri reconheceu o nome de

it, and recovered from its ridiculous fears, till it reasoned lately and found it must declare itself a sovereign pontiff, charged by his own faith with the cure of souls and condemn him as a heretic and a public danger.

This last conclusion being now-a-days definitively adopted, the public exhibition of Manet's works has of late taken place in his own studio. Yet, and notwithstanding all this, and in spite of concurrent Salons, the public rushed with lively curiosity and eagerness to the Boulevard des Italiens and the galleries of Durand Ruel in 1874 and 1876, to see the works of those then styled the Intransigents, now the Impressionists. And what found they there? A collection of pictures of strange aspect, at first view giving the ordinary impression of the motive which made them, but over beyond this, a peculiar quality outside mere Realism. And here occurs one of those unexpected crises which appear in art. Let us study it in its present condition and its future prospects, and with some attempt to develop its idea.

Manet, when he casts away the cares of art and chats with a friend between the lights in his studio, expresses himself with brilliancy. Then it is that he tells him what he means by Painting;

Manet, saudou-o e recuperou-se de seus receios ridículos, até enfim raciocinar e decidir que deveria declarar-se pontífice soberano encarregado da cura das almas por sua própria fé, e condená-lo como herege e perigo público.

Essa última conclusão sendo hoje definitivamente adotada, a exposição pública dos trabalhos de Manet acabou acontecendo, recentemente, em seu próprio ateliê. Ainda assim, apesar disso, e a despeito dos *Salons* concomitantes, o público correu com viva curiosidade e furor para o Boulevard des Italiens e para as galerias Durand-Ruel, em 1874 e 1876, para ver os trabalhos dos então rotulados de Intransigentes, agora os Impressionistas. E o que encontraram lá? Uma coleção de pinturas de estranho aspecto, a princípio dando uma impressão banal do motivo que as criou; mas para além disso, uma qualidade peculiar em meio a mero Realismo. E aqui ocorre uma dessas crises inesperadas que surgem em arte. Estudemo-la, pois, em sua presente condição e prospectos futuros, tendo algum cuidado ao desenvolver sua ideia.

Manet, quando deixa de lado as preocupações artísticas e conversa com um amigo entre as luzes de seu ateliê, expressa-se com brilhantismo. É aí que ele conta o que entende por Pintura; quais

what new destinies are yet in store for it; what it is, and how that it is from an irrepressible instinct that he paints, and he paints as he does. Each time he begins a picture, says he, he plunges headlong into it, and feels like a man who knows that his surest plan to learn to swim safely, is, dangerous as it may seem, to throw himself into the water. One of his habitual aphorisms then is that no one should paint a landscape and a figure by the same process, with the same knowledge, or in the same fashion; nor what is more, even two landscapes or two figures. Each work should be a new creation of the mind. The hand, it is true, will conserve some of its acquired secrets of manipulation, but the eye should forget all else it has seen, and learn anew from the lesson before it. It should abstract itself from memory, seeing only that which it looks upon, and that as for the first time; and the hand should become an impersonal abstraction guided only by the will, oblivious of all previous cunning. As for the artist himself, his personal feeling, his peculiar tastes, are for the time absorbed, ignored, or set aside for the enjoyment of his personal life. Such a result as this cannot be attained all at once. To reach it the master must pass through many phases ere this

novos destinos lhe são reservados; o que ela é, e como é a partir de um instinto irrepressível que ele pinta, e ele pinta enquanto o faz. Cada vez que começa um quadro, diz, mergulha de cabeça, sentindo-se como um homem que sabe que seu melhor plano para aprender a nadar com segurança é, por mais perigoso que possa parecer, atirar-se dentro d'água. Um de seus aforismos habituais, então, é que ninguém deve pintar uma paisagem e uma figura pelo mesmo processo, com o mesmo conhecimento, ou da mesma maneira; nem, além disso, duas paisagens ou duas figuras. Cada trabalho deve ser uma nova criação do espírito. A mão, é verdade, conservará alguns dos segredos de manipulação adquiridos, mas o olho deve esquecer tudo aquilo que já viu e aprender novamente a lição diante dele. Deve abstrair-se da memória, enxergando só aquilo que vê, e como se pela primeira vez; ao passo que a mão deve tornar-se uma abstração impessoal guiada apenas pelo impulso, alheia a todo ardil prévio. Já o artista em si, seu sentimento pessoal, seus gostos particulares ficam por ora absorvidos, ignorados ou colocados de lado para o proveito da vida pessoal.

Um resultado como esse não pode ser alcançado de uma só vez. Para tanto, o mestre deve passar por muitas fases nas

self-isolation can be acquired, and this new evolution of art be learnt; I, who have occupied myself a good deal in its study, can count but two who have gained it.

Wearied by the technicalities of the school in which, under Couture, he studied, Manet, when he recognized the insanity of all he was taught, determined either not to paint at all or to paint entirely from without himself. Yet, in his self-sought insulation, two masters – masters of the past – appeared to him, and befriended him in his revolt. Velasquez, and the painters of the Flemish school, particularly impressed themselves upon him, and the wonderful atmosphere which enshrouds the compositions of the grand old Spaniard, and the brilliant tones which glow from the canvasses of his northern compeers, won the student's admiration, thus presenting to him some art aspects which he has since made himself the master of, and can mingle as he pleases. It is precisely these very aspects which reveal the truth, and give paintings based upon them living reality instead of rendering them the baseless fabric of abstracted and obscure dreams. These have been the early tentatives of Manet, and curiously, it was to the foreigner and the past that he turned for

quais o autoisolamento pode ser adquirido e a nova evolução da arte, aprendida. A mim, que tenho me ocupado em grande medida com esse estudo, ocorrem apenas dois que conseguiram.

Cansado do tecnicismo da escola na qual, com Couture, estudou, Manet, quando reconheceu a inanidade de tudo que lhe era ensinado, determinou-se ou a não pintar nada, ou a pintar inteiramente alheio a si. Contudo, em seu isolamento autocentrado, dois mestres – mestres do passado – apareceram para ele e abrigaram-no da revolta. Velásquez e os pintores da escola flamenga impressionaram particularmente o jovem, e a maravilhosa atmosfera que encobria as composições do esplêndido e velho espanhol, os tons brilhantes que vibravam nas telas dos pares do norte, ganharam a admiração do estudante, apresentando-lhe assim alguns aspectos artísticos dos quais ele desde então tornou-se mestre, podendo combiná-los como quisesse. São precisamente esses aspectos que revelam a verdade, e dão às pinturas neles baseadas uma viva realidade em vez de entregar-lhes tecidos infundados de sonhos abstratos e obscuros. Essas foram as primeiras tentativas de Manet, e, curiosamente, foi ao estrangeiro e ao passado que ele se voltou para um conselho amigável que re-

friendly council in remedying the evils of his country and his time. And yet truth bids me say that Manet had no pressing need for this; an incomparable copyist, he could have found his game close to hand had he chosen his quarry there; but he sought something more than this, and fresh things are not found all at once; freshness, indeed, frequently consists – and this is especially the case in these critical days – in a co-ordination of widely-scattered elements.

The pictures in which this reversion to the traditions of the old masters of the north and south is found constitute Manet's first manner. Now the old writers on art expressed by the word "manner", rather the lavish blossoming of genius (sic) during one of its intellectual seasons than the fact fathered, found, or sought out by the painter himself. But that in which the painter declares most his views is the choice of his subjects. Literature often departs from its current path to seek for the aspirations of an epoch of the past, and to modernize them for its own purpose, and in painting Manet followed a similarly divergent course, seeking the truth, and loving it when found, because being true it was so strange, especially when compared with old and worn-out ideals of it. Welcomed

mediasse os demônios de seu país e seu tempo. E ainda assim, a verdade me obriga a dizer que Manet não tinha gritante necessidade disso. Copista incomparável, ele teria o jogo nas mãos, tivesse ali estabelecido seu campo; mas procurou algo além, e coisas novas não são encontradas de uma só vez. Renovação, de fato, frequentemente consiste – e este é especialmente o caso nesses críticos dias – em coordenar elementos completamente dispersos.

Os quadros nos quais se encontra esse retorno às tradições dos velhos mestres do Norte e do Sul, constituem a primeira maneira de Manet. Ora, os velhos especialistas em arte usavam a palavra "maneira" muito mais para o extravagante desabrochar de um gênio durante uma temporada intelectual do que para o fato concebido, encontrado ou buscado pelo próprio pintor. Mas é na escolha dos temas que o pintor declara a maior parte de suas visões. A literatura geralmente parte de seu trajeto corrente para buscar algumas aspirações do passado e modernizá-las segundo seu próprio propósito. Em pintura, Manet seguiu um curso de semelhante divergência, buscando a verdade, e adorando-a, quando encontrada, porque, sendo verdadeira, era muito estranha, especialmente se comparada a velhos e gas-

on his outset, as we have said, by Baudelaire, Manet fell under the influence of the moment, and, to illustrate him at this period, let us take one of his first works, *Olympia*; that wan, wasted courtesan, showing to the public, for the first time, the non-traditional, unconventional nude. The bouquet, yet enclosed in its paper envelope, the gloomy cat, (apparently suggested by one of the prose poems of the author of the *Fleurs du mal*), and all the surrounding accessories, were truthful, but not immoral – that is, in the ordinary and foolish sense of the word – but they were undoubtedly intellectually perverse in their tendency. Rarely has any modern work been more applauded by some few, or more deeply damned by the many, than was that of this innovator.

If our humble opinion can have any influence in this impartial history of the work of the chief of the new school of painting, I would say that the transition period in it is by no means to be regretted. Its parallel is found in literature, when our sympathies are suddenly awakened by some new imagery presented to us; and this is what I like in Manet's work. It surprised us all as something long hidden, but suddenly revealed. Captivating and repulsive at the same time, eccentric, and new, such types as he gave us were

tos ideais de si mesma. Saudado, no começo, como dissemos, por Baudelaire, Manet caiu na influência do momento, e, para ilustrá-lo nesse período, tomemos um de seus primeiros trabalhos, *Olympia* – aquela cortesã pálida, franzina, que mostrava para o público, pela primeira vez, um nu não tradicional, não convencional. O buquê, ainda fechado no envelope de papel, o gato abatido (aparentemente sugerido por um dos poemas em prosa do autor das *Flores do mal*) e todos os acessórios em volta eram verdadeiros, mas não imorais – isto é, não no sentido comum e tolo da palavra – mas eram sem dúvida intelectualmente perversos em sua tendência. Raras vezes um trabalho moderno foi tão aplaudido por alguns poucos e tão profundamente amaldiçoado por muitos.

Se nossa humilde opinião pode ter alguma influência nessa imparcial história da obra do chefe dessa nova escola de pintura, eu diria que seu período de transição não deve, sob hipótese nenhuma, ser lamentado. O paralelo é encontrado em literatura quando nossas simpatias são subitamente despertadas por algum novo imaginário, e é disso que eu gosto em Manet. Seu trabalho surpreendeu a nós todos como algo que, há muito escondido, foi de repente revelado. Ao mesmo tempo cativantes e repulsivos, excêntricos e novos,

needed in our ambient life. In them, strange though they were, there was nothing vague, general, conventional, or hackneyed. Often they attracted attention by something peculiar in the physiognomy of his subject, half hiding or sacrificing to those new laws of space and light he set himself to inculcate, some minor details which others would have seized upon.

Bye and bye, if he continues to paint long enough, and to educate the public eye – as yet veiled by conventionality – if that public will then consent to see the true beauties of the people, healthy and solid as they are, the graces which exist in the bourgeoisie will then be recognized and taken as worthy models in art, and then will come to time of peace. As yet it is but one of struggle – a struggle to render those truths in nature which for her are eternal, but which are as yet for the multitude but new.

The reproach which superficial people formulate against Manet, that whereas once he painted ugliness now he paints vulgarity, falls harmlessly to the ground, when we recognize the fact that he paints the truth, and recollect those difficulties he encountered on his way to seek it, and how he conquered them. *Un*

tipos como os que ele nos deu eram necessários a nosso ambiente. Neles, por mais estranhos que fossem, não havia nada vago, geral, convencional ou batido. Frequentemente atraíam atenção por algo peculiar na fisionomia do tema, algo meio escondido ou sacrificante para as novas leis de espaço e luz que o artista inculcou; detalhes menores dos quais outros teriam tirado proveito.

Logo logo, se ele continuar pintando por tempo suficiente, e educando o olhar do público – ainda velado pelo convencional – se esse público consentir em ver as verdadeiras belezas do povo, saudáveis e sólidas como são, as graças que existem na burguesia vão ser reconhecidas e tomadas como valerosos modelos para a arte, e então chegará um tempo de paz. Por enquanto, é apenas tempo de luta – uma luta para expor aquelas verdades que para a natureza são eternas, mas que, por enquanto, são para a multidão apenas novidades.

A reprimenda que pessoas superficiais formulam contra Manet – de que se antes ele pintava feiura agora ele pinta vulgaridade – cai inofensivamente por terra quando reconhecemos o fato de que ele busca pintar a verdade, e quando recordamos as dificuldades que ele encontrou ao longo dessa busca e o modo como as

déjeuner sur l'herbe, *L'exécution de Maximilien*, *Un coin de table*, *Des gens du monde à la fenêtre*, *Le bon bock*, *Un coin de bal de l'Opéra*, *Le chemin de fer*, and the two *Canotiers* – these are some of the pictures which step by step have marked each round in the ladder scaled by this bold innovator, and which have led him to the point achieved in his truly marvellous work, this year refused by the Salon, but exhibited to the public by itself, entitled *Le Linge* – a work which marks a date in a life-time perhaps, but certainly one in the history of art.

The whole of the series we have just above enumerated with here and there an exception, demonstrate the painter's aim very exactly; and this aim was not to make a momentary escapade or sensation, but by steadily endeavouring to impress upon his work a natural and a general law, to seek out a type rather than a personality, and to flood it with light and air: and such air! air which despotically dominates over all else. And before attempting to analyse this celebrated picture I should like to comment somewhat on that truism of tomorrow, that paradox of today, which in studio slang is called "the theory of o-

enfrentou. *Un déjeuner sur l'herbe*, *L'exécution de Maximilien*, *Un coin de table*, *Des gens du monde à la fenêtre*, *Le bon bock*, *Un coin de bal de l'Opéra*, *Le chemin de fer* e os dois *Canotiers*³ – estes são alguns dos quadros que passo a passo marcaram cada patamar na escada pela qual subiu este ousado inovador, e que o levaram ao ponto alcançado em sua magnífica obra, este ano recusada pelo *Salon*, mas exibida ao público por si própria, intitulada *Le linge* – trabalho que marca uma vida, talvez, mas que certamente marcará a história da arte.

O conjunto da série que acabamos de enumerar acima, com aqui e ali uma exceção, demonstra muito precisamente o objetivo do pintor; e este objetivo não era produzir uma escapada ou sensação momentânea, mas, esforçando-se firmemente para impressionar seu trabalho por uma lei natural e geral, buscar um tipo mais do que uma personalidade e inundá-lo de luz e ar – e que ar! ar que despoticamente domina todo o resto. Mas antes de tentar analisar esse célebre quadro, eu gostaria de comentar um pouco aquele truismo de amanhã, aquele paradoxo de hoje, que em jargão de estúdio é chamado "a teoria do ar livre" –

³ *En bateau e Argenteuil.*

Figura 1 – *L'exécution de Maximilien*, 1868-1869, óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim

Figura 2 – *Le déjeuner à l'atelier*, 1868, óleo sobre tela, 154 x 181 cm, Bayerische Staatgemälde-Sammlungen, Munich

Figura 3 – *Le balcon*⁴, 1868-1869, óleo sobre tela, 170 x 124 cm, Musée d'Orsay, Paris

⁴ Nome atual para *Des gens du monde à la fenêtre*.

Figura 4 – *Le bon bock*, 1873, óleo sobre tela, 94,6 x 83,3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Figura 5 – *Bal masqué à l'Opéra*⁵, óleo sobre tela, 1873, 59 x 72,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Figura 6 – *Le chemin de fer*, 1873, óleo sobre tela, 93,3 x 111,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

⁵ Como hoje é conhecido *Un coin de bal de l'Opéra*.

Figura 7 – *En bateau*, 1874, óleo sobre tela, 97,2 x130,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 8 – *Argenteuil*, óleo sobre tela, 1874, 149 x 115 cm, Musée de beaux-arts de Tournai, Tournai

pen air” or at least on that which it become with the authoritative evidence of the later efforts of Manet. But here is first of all an objection to overcome. Why is it needful to represent the open air of gardens, shore or street, when it must be

ou pelo menos aquilo que isto se tornou com a evidência autorizada dos mais recentes esforços de Manet. Eis aqui, porém, em primeiro lugar, uma objeção a ser vencida. Por que é necessário representar o ar livre dos jardins, costas ou

owned that the chief part of modern existence is passed within doors? There are many answers; among these I hold the first, that in the atmosphere of any interior, bare or furnished, the reflected lights are mixed and broken and too often discolour the flesh tints. For instance I would remind you of a painting in the salon of 1873 which our painter justly called a *Rêverie*. There a young woman reclines on a divan exhaling all the lassitude of summer time; the jealousies of her room are almost closed, the dreamer's face is dim with shadow, but a vague, deadened daylight suffuses her figure and her muslin dress. This work is altogether exceptional and sympathetic.

Woman is by our civilization consecrated to night, unless she escapes from it sometimes to those open air afternoons by the seaside or in an arbour, affectionated by moderns. Yet I think the artist would be in the wrong to represent her among the artificial glories of candlelight or gas, as at that time the only object of art would be the woman herself, set off by the immediate atmosphere, theatrical and active, beautiful, but utterly

ruas, quando, deve-se admitir, o carro-chefe da existência moderna acontece porta adentro? Há muitas respostas para isso. Entre elas, fico com a de que na atmosfera de qualquer interior, vazio ou mobiliado, luzes refletidas são misturadas e interrompidas e muito frequentemente descolorem os tons da pele. Por exemplo, eu lembraria vocês de uma pintura no *Salon* de 1873 que nosso pintor com razão chamou de *Rêverie*.⁶ Nela, uma jovem reclina num divã exalando toda a lassitude do verão; as gelosias de seu quarto estão quase fechadas, o rosto da sonhadora está turvado pela sombra, mas uma vaga e moribunda luz do dia banha sua figura e seu vestido de musselina. Esse trabalho é a um só tempo excepcional e aprazível.

A mulher, em nossa civilização, é consagrada à noite – a menos quando desta escapa, às vezes, para aquelas tardes de ar livre à beira-mar pelas quais se apaixonam os modernos. Ainda assim, penso que o artista estaria errado em representá-la entre as glórias artificiais da luz de velas ou a gás, já que a essa hora o único objeto de arte seria a própria mulher, contrastada por uma atmosfera imediata, teatral e ativa; bela, mas

⁶ Barbier (in DSM, 1985 [1968]: 73) julga ser essa *Revêrie* o quadro *Le repos* (1869, óleo sobre tela, 147 x 111 cm, Rhode Island School of Design Museum, Providence). Mas o mais provável, pela descrição de Mallarmé, é que se trate, como bem propôs Checcaglini (2006: 66), de *Rêverie* (também intitulado *La Lecture*, 1873, óleo sobre tela, 61 x 73 cm, Musée d'Orsay, Paris).

inartistic. Those persons much accustomed, whether from the habit of their calling or purely from taste, to fix on a mental canvas the beautiful remembrance of woman, even when thus seen amid the glare of night in the world or at the theatre, must have remarked that some mysterious process despoils the noble phantom of the artificial prestige cast by candelabra or footlights, before she is admitted fresh and simple to the number of everyday haunters of the imagination. (Yet I must own that I have not consulted many persons on this obscure and delicate point.) The complexion, the special beauty which springs from the very source of life, changes with artificial lights, and it is probably from the desire to preserve this grace in all its integrity, that painting – which concerns itself more about this flesh-pollen than any other human attraction – insists on the mental operation to which I have lately alluded, and demands daylight – that is space with the transparenence of air alone. The natural light of day penetrating into and influencing all things, although itself invisible, reigns also on this typical picture called *The Linen*, which we will study next, it being a complete and final repertory of all current ideas and the means of their execution.

completamente inartística. Aquelas pessoas demasiado acostumadas, seja pelo hábito de sua vocação ou puramente por gosto, a registrar numa pintura mental uma bela lembrança de mulher, mesmo quando vista em meio ao ofuscar da noite, no mundo ou no teatro, devem ter percebido que algum processo misterioso despoja o nobre fantasma do prestígio artificial lançado por candelabros ou holofotes antes que ela seja admitida em frescor e simplicidade no conjunto de assombrações cotidianas da imaginação. (Devo confessar porém que não consultei muitas pessoas quanto a esse ponto obscuro e delicado.) A compleição, beleza especial que jorra da própria fonte de vida, muda com luzes artificiais, e é provavelmente do desejo de preservar esta graça em toda sua integridade, que pintar – atividade que se ocupa mais desse pólen da pele do que de qualquer outra atração humana – insiste na operação mental para a qual acabo de aludir, e exige a luz do dia – isto é, espaço com a transparência do ar só. A luz natural do dia, que penetra e influencia todas as coisas, mesmo ela própria invisível, reina também nesse típico quadro chamado *Le linge*, que estudaremos a seguir, já que ele é um repertório completo e final de todas as ideias correntes e dos meios para executá-las.

Figura 9 – *Revêrie (ou La Lecture)*, 1873, óleo sobre tela, 61 x 73 cm, Musée d'Orsay, Paris

Some fresh but even-coloured foliage – that of a town garden – holds imprisoned a flood of summer morning air. Here a young woman, dressed in blue, washes some linen, several pieces of which are already drying; a child coming out from the flowers looks at its mother – that is all the subject. This picture is life-sized, though this scale is somewhat lower in the middle distance, the painter wisely recognizing the artificial requirements forced upon him by the arbitrarily fixed point of view imposed on the spectator. It is deluged with air. Every-

Alguma folhagem fresca, mas colorida por igual – aquela de um jardim público –, aprisiona um dilúvio de ar em manhã de verão. Aqui, uma mulher vestida de azul lava lençóis, dos quais alguns já estão secando; uma criança saindo do meio das flores olha para a mãe – eis todo o tema. A tela é em tamanho real, embora essa escala seja, de alguma forma, menor a certa distância e o pintor sabiamente reconheça os atributos artificiais forçados pelo ponto de vista arbitrariamente fixo que se impõe ao espectador. Ela está inundada de ar. Por toda parte, a

where the luminous and transparent atmosphere struggles with the figures, the dresses, and the foliage, and seems to take to itself some of their substance and solidity; whilst their contours, consumed by the hidden sun and wasted by space, tremble, melt, and evaporate into the surrounding atmosphere, which plunders reality from the figures, yet seems to do so in order to preserve their truthful aspect. Air reigns supreme and real, as if it held an enchanted life conferred by the witchery of art; a life neither personal nor sentient, but itself subjected to the phenomena thus called up by science and shown to our astonished eyes, with its perpetual metamorphosis and its invisible action rendered visible. And how? By this fusion or by this struggle ever continued between surface and space, between colour and air. Open air: – that is the beginning and end of the question we are now studying. Aesthetically it is answered by the simple fact that there in open air alone can the flesh tints of a model keep their true qualities, being nearly equally lighted on all sides. On the other hand if one paints in the real or artificial half-light in use in the schools, it is this feature or that feature on which the light strikes and forces into undue relief, affording an easy means for a

luminosa e transparente atmosfera luta com as figuras, os vestidos e a folhagem, e parece roubar-lhes alguma substância e solidez, ao passo que os contornos, consumidos pelo sol encoberto e desgastados pelo espaço, tremem, derretem-se e evaporam na atmosfera ao redor, a qual extrai realidade das figuras, mesmo que pareça fazê-lo apenas para preservar-lhes o aspecto de verdade. O ar reina supremo e real, como se tivesse uma vida encantada conferida pela feitiçaria da arte; uma vida não pessoal nem perceptiva, mas em si mesma sujeita ao fenômeno então convocado pela ciência e exibido a nossos olhos espantados, acompanhado de sua perpétua metamorfose; sua invisível ação tornada visível. E como? Por essa fusão ou por essa luta sempre contínua entre superfície e espaço, entre cor e ar. Ar livre: – este é o começo e o fim da questão que ora estudamos. Esteticamente é respondida pelo simples fato de que só ao ar livre podem os tons da pele de um modelo manterem suas verdadeiras qualidades, sendo iluminados quase igualmente por todos os lados. Em compensação, se alguém pinta à meia-luz real ou artificial utilizada nas escolas, é num ou noutro traço que a luz bate, forçando um relevo indevido, que leva o pintor a determinar um rosto a fim de satisfazer

painter to dispose a face to suit his own fancy and return to bygone styles.

The search after truth, peculiar to modern artists, which enables them to see nature and reproduce her, such as she appears to just and pure eyes, must head them to adopt air almost exclusively as their medium, or at all events to habituate themselves to work in it freely and without restraint: there should at least be in the revival of such a medium, if nothing more, an incentive to a new manner of painting. This is the result of our reasoning, and the end I wish to establish. As no artist has on his palette a transparent and neutral colour answering to open air, the desired effect can only be obtained by lightness or heaviness of touch, or by the regulation of tone. Now Manet and his school use simple colour, fresh, or lightly laid on, and their results appear to have been attained at the first stroke, that the ever-present light blends with and vivifies all things. As to the details of the picture, nothing should be absolutely fixed in order that we may feel that the bright gleam which lights the picture, or the diaphanous shadow which veils it, are only seen in passing, and just when the spectator beholds the represented subject, which being composed of a harmo-

seu próprio capricho e voltar a estilos passadistas.

A busca pela verdade, peculiar para os artistas modernos, que permite-lhes ver a natureza e reproduzi-la tal como ela aparece para olhos exatos e puros, deve levá-los a adotar o ar como seu meio quase que exclusivo ou, em todo caso, habituá-los a trabalhar nisso livremente e sem restrições: deve haver ao menos, na reconquista de tal meio, se nada mais, o incentivo a uma nova maneira de pintar. Esse é o resultado de nosso raciocínio e o fim que eu gostaria de estabelecer. Como nenhum artista tem em sua paleta uma cor transparente e neutra para dar conta do ar livre, o efeito desejado só pode ser obtido através de leveza ou peso no toque, ou da regulação do tom. Ora, Manet e sua escola usam cores simples, frescas ou levemente espalhadas, e o resultado parece ter sido alcançado de primeira; a luz onipresente mistura e vivifica todas as coisas. Quanto aos detalhes do quadro, nada deve ser absolutamente fixo para podermos sentir que o cintilante brilho que o ilumina, ou a sombra diáfana que o vela, são vistos só de passagem – e apenas quando o espectador se atém ao tema representado, o qual, sendo composto de uma harmonia de luzes refletidas e cambiantes, não pode

ny of reflected and ever-changing lights, cannot be supposed always to look the same, but palpitates with movement, light, and life.

But will not this atmosphere – which an artifice of the painter extends over the whole of the object painted – vanish, when the picture is completely finished? If we could find no other way to indicate the presence of air than the partial or repeated application of colour as usually employed, doubtless the representation would be as fleeting as the effect represented, but from the first conception of the work, the space intended to contain the atmosphere has been indicated, so that when this is filled by the represented air, it is as unchangeable as the other parts of the picture. Then composition (to borrow once more the slang of the studio) must play a considerable part in the aesthetics of a master of the Impressionists? No; certainly not; as a rule the grouping of modern persons does not suggest it, and for this reason our painter is pleased to dispense with it, and at the same time to avoid both affectation and style. Nevertheless he must find something on which to establish his picture, though it be but for a minute – for the one thing needful is the time required by the spectator to see

parecer sempre o mesmo, mas palpita com movimento, luz e vida.

Mas será que essa atmosfera – que um artifício do pintor estende pelo conjunto do objeto pintado – não desaparecerá, quando o quadro estiver completamente finalizado? Se não pudéssemos encontrar nenhuma outra forma de indicar a presença do ar a não ser uma parcial ou sucessiva aplicação de cor como normalmente empregado, sem dúvida a representação seria tão fugaz quanto o efeito representado; mas, desde a primeira concepção do trabalho, o espaço a conter a atmosfera foi prestabelecido, de modo que quando preenchido pelo ar representado, fica tão imutável quanto as outras partes do quadro. Então deveria a composição (para tomar mais uma vez emprestado um jargão de estúdio) ter papel considerável na estética de um mestre dos Impressionistas? Não. Certamente não. Via de regra o agrupamento de pessoas modernas não o sugere, e por essa razão nosso pintor se alegra em dispensá-lo, evitando ao mesmo tempo afetação e estilo. Não obstante ele deve encontrar algo em que estabelecer seu quadro, mesmo que por um minuto – pois a única coisa necessária é o tempo exigido pelo espectador para ver e admirar a re-

and admire the representation with that promptitude which just suffices for the connection of its truth. If we turn to natural perspective (not that utterly and artificially classic science which makes our eyes the dupes of a civilized education, but rather that artistic perspective which we learn from the extreme East – Japan for example) – and look at these sea-pictures of Manet, where the water at the horizon rises to the height of the frame, which alone interrupts it, we feel a new delight at the recovery of a long-obiterated truth.

The secret of this is found in an absolutely new science, and which gives to the frame all the charm of a merely fanciful boundary, such as that which is embraced at one glance of a scene framed in by the hands, or at least all of it found worthy to preserve. This is the picture, and the function of the frame is to isolate it; though I am aware that this is running counter to prejudice. For instance, what need is there to represent this arm, this hat, or that river bank, if they belong to someone or something exterior to the picture; the one thing to be attained is that the spectator accustomed among a crowd or in nature to isolate one bit which pleases him, though at the same time incapable of entirely forgetting the ab-

presentação, com aquela presteza que se restringe apenas à conexão de uma verdade. Se nos voltarmos para a perspectiva natural (não aquela ciência completa e artificialmente clássica que transforma nossos olhos em joguetes de uma educação civilizada, mas antes aquela perspectiva artística que aprendemos com o extremo Oriente – Japão, por exemplo) e olharmos as marinhas de Manet, nas quais a água no horizonte sobe até a moldura, que sozinha a interrompe, sentimos um novo deleite na recuperação de uma verdade há muito tempo obliterada.

O segredo disso é encontrado numa ciência absolutamente nova, e que dá à moldura todo o encanto de um limite meramente fantasioso, tal como aquele contornado no relance de uma cena emoldurada pelas mãos, ou pelo menos tudo o que dela puder ser preservado. Esse é o quadro, e a função da moldura é isolá-lo – embora eu tenha consciência de que isso vai no sentido contrário ao do preconceito. Por exemplo, que necessidade há de representar um braço, um chapéu ou uma margem de rio, se eles pertencem a alguém ou algo exterior ao quadro? A única coisa a ser alcançada é que o espectador acostumado, na multidão ou na natureza, a isolar um pequeno pedaço que o apraz, ainda que ao mesmo tempo incapaz de esquecer

jured details which unite the part to the whole, shall not miss in the work of art one of his habitual enjoyments, and whilst recognizing that he is before a painting half believes he sees the mirage of some natural scene. Some will probably object that all of these means have been more or less employed in the past, that dexterity – though not pushed so far – of cutting the canvas off so as to produce an illusion – perspective almost conforming to the exotic usage of barbarians – the light touch and fresh tones uniform and equal, or variously trembling with shifting lights – all these ruses and expedients in art have been found more than once in the English school, and elsewhere. But the assemblage for the first time of all these relative processes for an end, visible and suitable to the artistic expression of the needs of our times, this is no inconsiderable achievement in the cause of art, especially since a mighty will has pushed the means to their uttermost limits.

But the chief charm and true characteristic of one of the most singular men of the age is, that Manet (who is the visitor to the principal galleries both

inteiramente os detalhes abjurados que unem a parte ao todo, não deve na obra de arte sentir falta de um de seus divertimentos habituais, e, mesmo reconhecendo que está diante de uma pintura, ele em parte acredite ver a miragem de uma cena natural. Alguns vão provavelmente objetar que todos esses meios foram mais ou menos empregados no passado, que destreza – mesmo se nunca antes levada tão adiante – em cortar a tela para produzir uma ilusão – uma perspectiva quase em conformidade com o exótico uso dos bárbaros –, o leve toque e os frescos tons uniformes e iguais, ou variamente tremendo com luzes alternantes; que todos esses truques e expedientes em arte têm sido encontrados mais de uma vez na escola inglesa, e em outros lugares. Mas a assemblagem⁷ de todos esses processos pela primeira vez para um só fim, visível e satisfatória quanto à expressão artística das necessidades de nossos tempos, não é conquista irrelevante para a causa da arte, especialmente porque um ímpeto poderoso levou os meios a um limite extremo.

Mas o encanto maior e a verdadeira característica de um dos homens mais singulares da época é que Manet (visitante nas principais galerias francesas e estran-

⁷ Embora “assemblagem” apareça aqui – e no texto inglês – para designar um procedimento artístico, seu uso no campo das artes visuais só ganha dimensão técnica nos anos 1950. Maiores esclarecimentos sobre o assunto encontram-se no terceiro capítulo deste trabalho.

French and foreign, and an erudite student of painting) seems to ignore all that has been done in art by others, and draws from his own inner consciousness all his effects of simplification, the whole revealed by effects of light incontestably novel. This is the supreme originality of a painter by whom originality is doubly forsworn, who seeks to lose his personality in nature herself, or in the gaze of a multitude until then ignorant of her charms.

Without making a catalogue of the already very considerable number of Manet's works, it has been necessary to mark the successive order of his pictures, each one of them an exponent of some different effort, yet all connected by the self-same theory; valuable also as illustrating the career of the head of the school of Impressionists, or rather the initiator of the only effective movement in this direction; and as showing how he has patiently mastered the idea of which he is at present in full possession. The absence of all personal obtrusion in the manner of this painter's interpretation of nature, permits the critic to dwell so long as he pleases on his pictures without appearing to be too exclusively occupied by one man; yet we must be careful to remember that each work of a genius, sin-

geiras, e um erudito estudioso de pintura) parece ignorar tudo o que foi feito em arte por outros, e tirar de sua própria consciência efeitos de simplificação que revelam o todo por efeitos de uma luz incontestavelmente nova. Essa é a suprema originalidade de um pintor por quem a originalidade é duplamente renegada; o qual procura perder sua personalidade na própria natureza, ou no olhar de uma multidão até então ignorante quanto aos próprios encantos.

Sem fazer um catálogo do número já muito considerável de trabalhos assinados por Manet, tem sido necessário marcar a sucessiva demanda por seus quadros, cada um deles representante de um esforço diferente, ainda que todos conectados pela mesmíssima teoria; valiosos também posto que ilustram a carreira do chefe da escola impressionista – ou antes o iniciador do único movimento efetivo nessa direção – e por mostrarem como ele pacientemente dominou uma ideia sobre a qual hoje tem total direito. A ausência de toda intrusão pessoal na maneira desse pintor interpretar a natureza permite que o crítico se detenha nos quadros tanto quanto queira sem parecer exclusivamente ocupado por um só homem; mas devemos sempre lembrar que cada trabalho de um gênio, singular porque abjura singulari-

gular because he abjures singularity, is an artistic production, unique of its kind, recognizable at first sight among all the schools of all ages. And can such a painter have pupils? Yes, and worthy ones; notably Mademoiselle Eva Gonzales, who to a just understanding of the master's stand-point unites qualities of youthfulness and grace all her own.

But his influence as from friend to friend is wider spread than that which master exercises over the pupil, and sways all the painters of the day; for even the manner of those artists most strongly opposed in idea to his theory is in some degree determined by his practice. There is indeed no painter of consequence who during the last few years has not adopted or pondered over some of the theories advanced by the Impressionists, and notably that of the open air, which influences all modern artistic thought. Some come near us and remain our neighbours; others, like M. Fantin-Latour and the late M. Chintreuil, painters without any common point of resemblance, while working out their own ideas have little by little attained to results often analogous to those of the Impressionists, thus creating between this school and that of academic painting a healthy, evident, true, and conjunctive branch of art, at present

dade, é uma produção artística única, reconhecível à primeira vista entre todas as escolas de todos os tempos. E pode tal pintor ter alunos? Sim, e dignos. À exemplo de Mademoiselle Eva Gonzales, que, para um justo entendimento da visão do mestre, une juventude e graça próprias.

Mas sua influência de amigo para amigo é mais disseminada do que aquela que um mestre exerce sobre o aluno, e circula entre todos os pintores do dia, pois até a maneira dos artistas de ideias mais firmemente opostas a sua teoria é em algum grau determinada por sua prática. Não há de fato pintor conseqüente que no curso dos últimos anos não adotou ou ponderou sobre algumas das teorias avançadas pelos Impressionistas – especialmente a do ar livre, que influencia todo o pensamento artístico moderno.

Alguns vêm até nós e tornam-se nossos vizinhos; outros, como M. Fantin-Latour e o falecido M. Chintreuil, pintores sem nenhum ponto de semelhança, ao trabalharem suas próprias ideias foram chegando pouco a pouco a resultados frequentemente análogos aos dos Impressionistas, criando assim, entre essa escola e a da pintura acadêmica, um ramo artístico óbvio, saudável, verdadeiro e conjun-

upheld even by the generality of art lovers. But the Impressionists themselves, those whom cosy studio chats and an amicable interchange of idea have enabled to push together towards new and unexpected horizons, and fresh-formed truths, such as MM. Claude Monet, Sisley and Pizarro, paint wondrously alike; indeed a rather superficial observer at a pure and simple exhibition of Impressionism would take all their works to be those of one man – and that man, Manet. Rarely have three workers wrought so much alike, and the reason of the similitude is simple enough, for they each endeavor to suppress individuality for the benefit of nature. Nevertheless the visitor would proceed from this first impression, which is quite right as a synthesis, to perceiving that each artist has some favourite piece of execution analogous to the subject accepted rather than chosen by him, and this acceptance fostered by reason of the country of his birth or residence, for these artists as a rule find their subjects close to home, within an easy walk, or in their own gardens.

Claude Monet loves water, and it is his special gift to portray its mobility and transparency, be it sea or river, grey and monotonous, or coloured by the sky. I

tivo, atualmente apoiado pela maioria dos adoradores de arte. Mas os próprios Impressionistas, cujas aconchegantes conversas de estúdio e amigáveis trocas de ideia possibilitaram levar adiante novos e inesperados horizontes, além de verdades recém-formadas, tal como MM. Claude Monet, Sisley e Pissarro, pintam de modo maravilhosamente semelhante. De fato, um observador meio superficial numa pura e simples exposição do Impressionismo tomaria todos os trabalhos deles pelos de um só homem – Manet. Raramente três trabalhadores operaram de maneira tão parecida, e o motivo da similitude é muito simples: cada um deles procura suprimir a individualidade em benefício da natureza. Não obstante, o visitante, partindo dessa primeira impressão – muito acertada, em síntese –, perceberia que cada artista tem alguma peça de execução favorita, análoga ao tema aceito mais do que escolhido, uma aceitação criada em razão do país de nascimento ou residência, pois esses artistas via de regra encontram seus temas perto de casa, a uma caminhada de distância ou em seus próprios jardins.

Claude Monet adora água, e é seu especial talento retratar mobilidade e transparência, seja mar ou rio, cinza e monótono, ou colorido pelo céu. Eu nunca

have never seen a boat poised more lightly on the water than in his pictures, or a veil more mobile and light than his moving atmosphere. It is in truth a marvel. Sisley seizes the passing moments of the day; watches a fugitive cloud and seems to paint it in its flight; on his canvas the live air moves and the leaves yet thrill and tremble. He loves best to paint them in spring, “when the yonge leves on the lyte wode, waxen al with wille”, or when red and gold and russet-green the last few fall in autumn; for then space and light are one, and the breeze stirring the foliage prevents it from becoming an opaque mass, too heavy for such an impression of mobility and life. On the other hand, Pizzaro, the eldest of the three, loves the thick shade of summer woods and the green earth, and does not fear the solidity which sometimes serves to render the atmosphere visible as a luminous haze saturated with sunlight. It is not rare for one of these three to steal a march on Manet, who suddenly perceiving their anticipated or explained tendency, sums up all their ideas in one powerful and masterly work. For them, rather are the subtle and delicate changes of nature, the many variations undergone in

vi um barco pousar mais levemente na água do que em seus quadros, ou um véu mais móvel e leve do que sua atmosfera em constante movimento. É simplesmente uma maravilha. Sisley aproveita a sucessão de momentos do dia; assiste a uma nuvem fugitiva e parece pintar seu voo; na tela, o ar vivo se move e as folhas trepidam e tremem. Ele prefere retratá-las na primavera, “when the yonge leves on the lyte wode, waxen al with wille”⁸, ou quando vermelhas e douradas e verde-musgo as últimas caem no outono; pois então espaço e luz viram um só, e a brisa que carrega a folhagem a impede de se tornar uma massa opaca, pesada demais para uma impressão de mobilidade e vida. Em contrapartida, Pissarro, o mais velho dos três, adora a espessa sombra das florestas de verão e a terra verde, e não teme a solidez que às vezes torna visível a atmosfera, como uma luminosa neblina saturada de luz solar. Não raro um desses três passa a perna em Manet, o qual, percebendo de repente a antecipada ou explicada tendência de cada um, resume todas essas ideias num único trabalho poderoso e magistral. Para eles, mais valem as súbitas e delicadas mudanças da natureza; as muitas variações de certas longas manhãs ou tar-

⁸ “quando as jovens folhas na madeira leve lustram tudo com ímpeto”. A citação – originalmente inglesa, ao que tudo indica – é de um poema do século XIV chamado “Spring-tide”, de autoria anônima. Voltarei a esse assunto no terceiro capítulo.

some long morning or afternoon by a thicket of trees on the water's side.

The most successful work of these three painters is distinguished by a sure yet wonderfully rapid execution. Unfortunately the picture buyer, though intelligent enough to perceive in these transcripts from nature much more than a mere reveal of execution, since in these instantaneous and voluntary pictures all is harmonious, and were spoiled by a touch more or less, is the dupe of this real or apparent promptitude of labour, and though he pays for these paintings a price a thousand times inferior to their real value, yet is disturbed by the afterthought that such light productions might be multiplied *ad infinitum*; a merely commercial misunderstanding from which, doubtless, these artists will have still to suffer. Manet has been more fortunate, and receives an adequate price for his work. As thorough Impressionists, these painters (excepting M. Claude Monet, who treats it superbly) do not usually attempt the natural size of their subjects, neither do they take them from scenes of private life, but are before everything landscape painters, and restrict their pictures to that size easiest to look at, and with shut eyes preserve the remembrance of.

des num emaranhado de árvores perto da água.

O trabalho mais bem-sucedido desses três pintores distingue-se por uma execução certa e ao mesmo tempo maravilhosamente rápida. Infelizmente, o comprador do quadro, apesar de inteligente o suficiente para perceber nessas transcrições da natureza muito mais do que mera folia de execução – já que nesses quadros instantâneos e voluntariosos tudo é harmonioso e se estragaria com um toque a mais ou a menos – é juguete dessa real ou aparente prontidão de trabalho, e apesar de pagar por esses quadros um preço mil vezes inferior ao que eles realmente valem, fica perturbado pelo pensamento de que essas leves produções podem ser multiplicadas *ad infinitum* – um simples malentendido comercial do qual, sem dúvida, esses artistas ainda terão muito o que sofrer. Manet tem tido mais sorte, e recebe um preço adequado por seu trabalho. Sendo minuciosos Impressionistas, esses pintores (à exceção de M. Claude Monet, que trata disso magnificamente) em geral não atentam para o tamanho natural dos temas, nem os tomam de cenas da vida privada: são antes de tudo paisagistas: restringem seus quadros ao tamanho mais fácil de se observar, e de olhos fechados preservam a lembrança.

With these, some other artists, whose originality has distanced them from other contemporary painters, frequently, and as a rule, exhibit their paintings, and share in most of the art theories I have reviewed here. These are Degas, Mademoiselle Berthe Morisot, (now Madame Eugène Manet,) and Renoir, to whom I should like to join Whistler, who is so well appreciated in France, both by critics and the world of amateurs, had he not chosen England as a field of his success.

The muslin drapery that forms a luminous, ever-moving atmosphere round the semi-nakedness of the young ballet-dancers; the bold, yet profoundly complicated attitudes of these creatures, thus accomplishing one of the at once natural and yet modern functions of women, have enchanted M. Degas, who can, nevertheless, be as delighted with the charms of those little washerwomen, who fresh and fair, though poverty-stricken, and clad but in camisole and petticoat, bend their slender bodies at the hour of work. No voluptuousness there, no sentimentality here; the wise and intuitive artist does not care to explore the trite and hackneyed view of his subject. A master of drawing, he has sought delicate lines and movements exquisite or grotesque,

Com esses, alguns outros artistas cuja originalidade os afastou de outros pintores contemporâneos, frequentemente, e via de regra, exibem suas pinturas, e partilham da maioria das teorias de arte que resenhei aqui. São eles Degas, Mademoiselle Berthe Morisot (agora Madame Eugène Manet) e Renoir, aos quais eu gostaria de adicionar Whistler, que é tão apreciado na França, tanto por críticos como pelo mundo dos amadores – não tivesse ele escolhido a Inglaterra como terreno para seu sucesso.

Os lençóis de musselina que produzem uma atmosfera luminosa e indomável em torno da nudez parcial das jovens bailarinas, assim como as ousadas e profundamente complicadas atitudes dessas criaturas, então cumprindo uma das ao mesmo tempo naturais e modernas funções da mulher, enfeitiçaram M. Degas, que no entanto fica igualmente encantado com os charmes daquelas pequenas lavadeiras, as quais, vigorosas e robustas, embora vítimas da pobreza, e vestidas, mas em camisola e saiote, curvam seus corpos esguios na hora do trabalho. Nenhuma volúpia lá, nenhum sentimentalismo aqui; o sábio e intuitivo artista não se preocupa em explorar a visão trivial e batida de seu tema. Mestre do desenho, ele procurou linhas delicadas e movimentos requintados

and of a strange new beauty, if I dare employ towards his works an abstract term, which he himself will never employ in his daily conversation.

More given to render, and very succinctly, the aspect of things, but with a new charm infused into it by feminine vision, Mademoiselle Berthe Morisot seizes wonderfully the familiar presence of a woman of the world, or a child in the pure atmosphere of the sea-shore, or green-lawn. Here a charming group enjoys all the limpidity of hours where elegance has become artless; and there how pure an atmosphere veils this woman standing out of doors, or that one who reclines under the shade of an umbrella thrown among the grasses and frail flowers which a little girl in a clean dress is busy gathering. The airy foreground, even the furthestmost outlines of the sea and sky, have the perfection of an actual vision, and that couple yonder, the least details of whose pose is so well painted that one could recognize them by that alone, even if their faces, seen under the shady straw hats, did not prove them to be portrait sketches, give their own characteristics to the place they enliven by their visit. The air of preoccupation, of mundane care or secret sorrows, so ge-

ou grotescos, e de uma beleza estranha e nova, se me arrisco a empregar sobre seu trabalho um termo abstrato que ele próprio jamais empregará em suas conversas diárias.

Mais propensa a retratar, e muito sucintamente, o aspecto das coisas, mas com um novo charme injetado por visão feminina, Mademoiselle Berthe Morisot capta maravilhosamente a familiar presença de mulheres do mundo, e mesmo de crianças, na pura atmosfera do litoral ou em gramados verdejantes. Aqui um grupo encantador aproveita toda a limpidez de horas em que a elegância se tornou desafetada; lá, quão pura é a atmosfera que vela a mulher parada do lado de fora, ou a que reclina sob o abrigo de uma sombrinha abandonada na relva, em meio às frágeis flores que uma garotinha de vestido claro se ocupa em colher. No arejado primeiro plano, até mesmo os mais distantes traçados de mar e céu têm a perfeição de uma visão real, e o casal adiante, com os mínimos detalhes de uma pose tão bem pintada que alguém poderia reconhecê-los por aí, ainda que os rostos, vistos sob a sombra dos chapéus de palha, não provassem serem eles esboços de um retrato, dão as próprias características ao lugar que os personagens avivam com sua visita. O ar de preocupação, cuidado mundano ou má-

nerally characteristic of the modern artist's sketches from contemporary life, were never more notably absent than here; one feels that the graceful lady and child are in perfect ignorance that the pose unconsciously adopted to gratify an innate sense of beauty is perpetuated in this charming watercolour.

The shifting shimmer of gleam and shadow which the changing reflected lights, themselves influenced by every neighbouring thing, cast upon each advancing or departing figure, and the fleeting combinations in which these dissimilar reflections form one harmony or many, such are the favourite effects of Renoir – nor can we wonder that this infinite complexity of execution induces him to seek more hazardous success in things widely opposed to nature. A box at a theatre, its gaily-dressed inmates, the women with their flesh tints heightened and displaced by rouge and rice powder, a complication of effects of light – the more so when this scene is fantastically illuminated by an incongruous day-light. Such are the subjects he delights in.

goas secretas, no geral tão característico dos esboços da vida contemporânea feitos pelo artista moderno, nunca foram mais notavelmente ausentes do que ali; sente-se que as graciosas senhora e criança estão em perfeita ignorância de que a pose inconscientemente adotada para gratificar um sentido de beleza inato é perpetuada nessa encantadora aquarela.

O tremeluzir alternante entre brilho e sombra que as cambiantes luzes refletidas – elas próprias influenciadas por tudo aquilo que é adjacente – lançam em cada figura avançada ou iniciada, e as fugazes combinações nas quais esses reflexos dissemelhantes formam uma harmonia ou muitas: tais são os efeitos favoritos de Renoir – e nem podemos nós pensar que essa infinita complexidade de execução o induz a buscar sucessos mais aleatórios em coisas completamente opostas à natureza. Uma cabine num teatro, seus ocupantes belamente vestidos, as mulheres com tons de pele ressaltados e distorcidos por *rouge*⁹ e pó de arroz, uma complicação de efeitos de luz, mais ainda quando essa cena é fantasticamente iluminada por uma incongruente luz do dia. Tais são os temas com os quais ele se deleita.

⁹ Refiro-me ao que hoje, em maquiagem, chamamos de “blush”, pela influência da língua inglesa, mas que na época de Mallarmé chamava-se de “rouge”, justamente, pela influência da língua francesa.

All these various attempts and efforts (sometimes pushed yet farther by the intrepid M. Cézanne) are united in the common bond of Impressionism. Incontestably honour is due to these who have brought to the service of art an extraordinary and quasi-original newness of vision, undeterred by a confused and hesitating age. If sometimes they have gone too far in the search of novel and audacious subjects, or have misapplied a freshly discovered principle, it is but another canvas turned to the wall; and as a set off to such an accident they have attained a praiseworthy result, to make us understand when looking on the most accustomed objects the delight that we should experience could we but see them for the first time.

If we try to recall some of the heads of our argument and to draw from them possible conclusions we must first affirm that Impressionism is the principal and real movement of contemporary painting. The only one? No; since other great talents have been devoted to illustrate some particular phase or period of by-gone art; among these we must class such artists as Moreau, Puvis de Chavannes, etc.

At a time when the romantic tradition of the first half of the century only

Todas essas várias tentativas e esforços (às vezes levados ainda mais longe pelo intrépido M. Cézanne) estão unidos pelo elo do Impressionismo. A incontestável honra é devida aos que trouxeram para o serviço da arte uma renovação de olhar extraordinária e semioriginal, irrefreável em vista de uma época confusa e hesitante. Se algumas vezes eles foram muito longe na procura de novos e audaciosos temas, ou aplicaram de maneira equivocada um princípio recém-descoberto, é apenas outra tela descartada; e como ponto de partida para tal acidente eles obtiveram um louvável resultado – para nos fazer perceber, quando observamos os objetos mais habituais, o deleite que deveríamos experienciar se ao menos os tivéssemos visto pela primeira vez.

Se tentarmos nos lembrar de algumas das chaves de nosso argumento e extrair delas possíveis conclusões, devemos primeiro afirmar que o Impressionismo é o principal e real movimento da pintura contemporânea. O único? Não, já que outros grandes talentos têm se devotado a ilustrar alguma fase ou período de arte passadista. Entre estes, devemos classificar artistas como Moreau, Puvis de Chavannes etc.

Num tempo em que a tradição romântica da primeira metade do século

lingers among a few surviving masters of that time, the transition from the old imaginative artist and dreamer to the energetic modern worker is found in Impressionism.

The participation of a hitherto ignored people in the political life of France is a social fact that will honour the whole of the close of the nineteenth century. A parallel is found in artistic matters, the way being prepared by an evolution which the public with rare prescience dubbed, from its first appearance, Intransigent, which in political language means radical and democratic.

The noble visionaries of other times, whose works are the semblance of worldly things seen by unworldly eyes, (not the actual representations of real objects) appear as kings and gods in the far dream-ages of mankind; recluses to whom were given the genius of a dominion over an ignorant multitude. But today the multitude demands to see with its own eyes; and if our latter-day art is less glorious, intense, and rich, it is not without the compensation of truth, simplicity and child-like charm.

At that critical hour for the human race when nature desires to work for herself, she requires certain lovers of hers – new and impersonal men placed direc-

apenas permanece entre poucos mestres sobreviventes daquela época, a transição do velho artista imaginativo e sonhador para o enérgico trabalhador moderno está no Impressionismo.

A participação, na vida política da França, de um povo até então ignorado é um fato social que vai honrar todo o fechamento do século XIX. Um paralelo é encontrado em questões artísticas, e seu caminho foi preparado por uma evolução que o público com rara presciência apelidou, à primeira vista, Intransigente – o que em linguagem política significa radical e democrático.

Os nobres visionários de outros tempos, cujos trabalhos são a imagem de coisas materialmente vistas por olhos imateriais (não as efetivas representações de objetos reais) aparecem como reis e deuses nas épocas áureas da espécie humana; reclusos aos quais foi dada certa genialidade de domínio sobre uma ignorante multidão. Mas hoje a multidão exige ver com os próprios olhos; e se nossa arte tardia é menos gloriosa, intensa e rica, ela não o é sem a compensação da verdade, da simplicidade e do encanto infantil.

Naquela crítica hora para a raça humana, quando a natureza decide trabalhar para si, esta demanda a alguns de seus adoradores – homens novos e impes-

tly in communion with the sentiment of their time – to loose the restraint of education, to let hand and eye do what they will, and thus through them, reveal herself.

For the mere pleasure of doing so? Certainly not, but to express herself, calm, naked, habitual, to those new-comers of tomorrow, of which each one will consent to be an unknown unit in the mighty numbers of a universal suffrage, and to place in their power a newer and more succinct means of observing her.

Such, to those who can see in this the representative art of the period which cannot isolate itself from the equally characteristic politics and industry, must seem the meaning of the manner of painting which we have discussed here, and which although marking a general phase of art has manifested itself particularly in France.

Now in conclusion I must hastily re-enter the domain of aesthetics, and I trust we shall thoroughly have considered our subject when I have shown the relation of the present crisis – the appearance of the Impressionists – to the actual principles of painting – a point of great importance.

soais, em comunhão direta com o sentimento de seu próprio tempo – que soltem as amarras da educação, deixem mãos e olhos fazerem o que quiserem, para que então, através deles, ela possa se revelar.

Pelo mero prazer de fazê-lo? Certamente não, mas para expressar-se calma, nua, habitual aos que virão amanhã, entre os quais cada um consentirá em ser uma anônima unidade nos poderosos números de um universal sufrágio, e em deter novos e mais sucintos meios de observá-la.

Esse, para aqueles que conseguem ver nisso a arte representativa do período, a qual não pode se isolar das igualmente características política e indústria, talvez seja o significado da maneira de pintar que discutimos aqui – a qual, mesmo marcando uma fase geral na história da arte, manifestou-se particularmente na França.

Ora, em conclusão, devo entrar nova e rapidamente no domínio da estética, e acredito que teremos minuciosamente considerado nosso tema quando eu tiver mostrado a relação da presente crise – o aparecimento dos Impressionistas – com os reais princípios de pintura – ponto de grande importância.

In extremely civilized epochs the following necessity becomes a matter of course, the development of art and thought having nearly reached their far limits – art and thought are obliged to retrace their own footsteps, and to return to their ideal source, which never coincides with their real beginnings. English Pre-raphaelitism, if I do not mistake, returned to the primitive simplicity of mediaeval ages. The scope and aim (not proclaimed by authority of dogmas, yet not the less clear), of Manet and his followers is that painting shall be steeped again in its cause, and its relation to nature. But what, except to decorate the ceilings of saloons and palaces with a crowd of idealized types in magnificent foreshortening, what can be the aim of a painter before everyday nature? To imitate her? Then his best effort can never equal the original with the inestimable advantages of life and space. “Ah no! this fair face, that green landscape, will grow old and wither, but I shall have them always, true as nature, fair as remembrance, and imperishably my own; or the better to satisfy my creative artistic instinct, that which I preserve through the power of Impressionism in not the material portion which already exists, superior to any mere representation of it,

Em épocas extremamente civilizadas a seguinte necessidade torna-se um problema de rota: com o desenvolvimento da arte e do conhecimento tendo quase alcançado seus limites extremos, arte e conhecimento são obrigados a retrair os próprios passos e retornar à ideal fonte, que nunca coincide com seus inícios reais. O Pré-raphaelismo inglês, se não me engano, voltou à primitiva simplicidade das épocas medievais. O escopo e o objetivo (não proclamados por autoridade de dogmas, mas nem por isso ausentes) de Manet e seus seguidores são os de uma pintura retemperada na própria causa e na relação com a natureza. Mas qual, além de decorar os tetos dos salões e palácios com uma multidão de tipos idealizados em escorço magnífico, qual pode ser o objetivo de um pintor diante da natureza cotidiana? Imitá-la? Então o melhor esforço nunca será igual ao original e sua inestimável vantagem de vida e espaço. “Mas, não! essa bela face, aquela paisagem verde irão envelhecer e definhar, e as terei para sempre, verdadeiras como a natureza, belas como lembranças e imperecivelmente minhas – ou melhor, para satisfazer meu criativo instinto artístico, que preservo através do poder do Impressionismo – não na porção física, que já existe, superior a qualquer mera representação dela, mas no deleite

but the delight of having recreated nature touch by touch. I leave the massive and tangible solidity to its fitter exponent, sculpture. I content myself with reflecting on the clear and durable mirror of painting, that which perpetually lives yet dies every moment, which only exists by the will of Idea, yet constitutes in my domain the only authentic and certain merit of nature – the Aspect. It is through her that when rudely thrown at the close of an epoch of dreams in the front of reality, I have taken from it only that which properly belongs to my art, an original and exact perception which distinguishes for itself the things it perceives with the steadfast gaze of a vision restored to its simplest perfection.”

de ter recriado a natureza pincelada por pincelada. Deixo a massiva e tangível solidez para seu expoente adequado, a escultura. Con-tento-me em refletir no claro e durável es-pelho da pintura aquilo que perpetua-mente vive embora morra a cada momen-to, que só existe por vontade da Ideia embora constitua em meu domínio o único e autêntico mérito da natureza – o Aspecto. É através dela que quando gros-seiramente atirado no fechamento de uma época de sonhos frente à realidade, tirei disso apenas aquilo que propriamente per-tence a minha arte: uma percepção ori-ginal e exata que distingue por si mesma as coisas com o olhar inabalável de uma visão restaurada a sua mais simples perfeição.”

I. Recepção como esboço de teoria crítica

Em que pese sua produção crítica sobre as outras artes, Mallarmé pouco escreveu sobre a pintura. No espectro de sua obra tardia, apenas três dos “*Médallions et portraits en pied*” de *Divagations* – um sobre Manet, outro sobre Whistler e um terceiro sobre Berthe Morisot – são dedicados ao assunto. Sua obra de juventude reúne algumas *gossips* artísticas¹⁰, “*Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet*” e “*The Impressionists and Édouard Manet*”. Entre os últimos, as *gossips* consistem numa espécie de boletim enviado para a revista inglesa *The Athenaeum*, entre 1875 e 1876, a fim de relatar os acontecimentos artísticos da capital francesa durante o período, e centram-se principalmente na atividade de Manet; o texto de 1874 configura uma crítica de caráter jornalístico, propondo-se a defender o autor de *Le déjeuner sur l’herbe* frente à recusa de duas das três telas¹¹ por ele enviadas ao *Salon* daquele ano; já o terceiro trabalho, de 1876, dá conta do movimento de pintura que despontava em meados do século XIX, reiterando dessa maneira o lugar central ocupado pela obra do mestre impressionista na concepção mallarmeana sobre as artes plásticas.

Colocando de lado a escassez de trabalhos dessa ordem, a observação do panorama acima permite duas ponderações: 1) em toda sua produção sobre as artes plásticas Mallarmé esteve sobretudo interessado pelo impressionismo e, talvez mais do que isso, pelos impressionistas; e 2) quando, nos anos 1870, o poeta começa a pensar sobre pintura, tal reflexão está particularmente vinculada à figura de Manet, uma vez que o pintor é assunto de mais da metade desses trabalhos.

Com efeito, os primeiros anos de Mallarmé em Paris são profundamente marcados por sua relação com Manet, a quem foi apresentado em 1873. A amizade entre eles, cultivada por dez anos no convívio diário, chega ao fim apenas com a morte do pintor, em 1883, a respeito da qual Mallarmé declararia (2012 [1885]: 251), na importante carta autobiográfica enviada a Verlaine: “por dez anos, vi todos os dias meu querido Manet, cuja ausência hoje me parece inverossímil”¹². Admiração de mão dupla, posto que a publicação do estudo sobre

¹⁰ Três, das quais apenas uma teve publicação contemporânea ao poeta (MARCHAL *in* OC II, 2003: 1696).

¹¹ Posicionamento que Mallarmé entendia como um ataque gratuito à obra do amigo.

¹² Ao longo desta dissertação, a correspondência de Mallarmé será citada em tradução de Sandra Stroparo (*Cartas de Mallarmé: leitura, crítica e tradução*, 2012), a não ser por missivas inéditas em português, a serem sinalizadas, para as quais a tradução será de minha autoria. Quanto às demais citações em língua estrangeira, são todas assinadas por mim – salvo raras exceções, a serem referidas.

os impressionistas, traduzido para a também inglesa *The Art Monthly Review*, sai no número do 30 de setembro, poucos dias antes de Manet ter finalizado o retrato de Mallarmé

Figura 10 – *Portrait de Mallarmé*, 1876, óleo sobre tela, 27 x 36 cm, Musée d'Orsay, Paris

(MARCHAL *in* OC II, 2003: 1703). O estreitamento desses laços de amizade se dá devido a um apreço mútuo por Baudelaire – que estimava a arte de Manet – e por Edgar Poe – objeto do primeiro projeto no qual colaboraram os artistas¹³.

No que compete a Mallarmé, tal apreço reflete a fase fortemente baudelaireana pela qual passavam seus escritos sobre arte. Caberia até mesmo propor, como faz Durand (1998: 16), que tanto o “artigo de circunstância de 1874”¹⁴ como o “grande estudo de 1876”¹⁵, diferindo “mais em ênfase do que em atitude”¹⁶ (HARRIS, 1964: 559), foram escritos na esteira do “*Peintre de la vie moderne*” (1863). Salvo que se para Baudelaire o artista moderno por excelência é Constantin Guys, sendo Manet apenas “um último desafio romântico” (DRAGUET *in* ESL, 1998: 45), para Mallarmé, Manet é símbolo maior de modernidade em

¹³ A tradução do *Corvo* (1875) em prosa, acompanhada de gravuras. Após essa primeira obra, os artistas colaborariam em outros trabalhos – e projetos eventualmente abortados –, dos quais o mais célebre talvez seja a edição de luxo de *L'après-midi d'un faune* (1876), com gravuras de Manet.

¹⁴ “l'article de circonstance de 1874”.

¹⁵ “la grande étude de 1876”.

¹⁶ “in emphasis rather than in attitude”.

pintura e responsável pela “constituição de uma frente ‘impressionista’ que revolucionará a estética, fundando-se sobre uma nova consciência”¹⁷ (DRAGUET *in* ESL, 1998: 45).

Tal, como este primeiro capítulo da dissertação procurará expor, é o espírito reinante nesse “grande estudo de 1876”, cujo título, “The Impressionists and Édouard Manet”, ressalta o duplo interesse de Mallarmé no que diz respeito à pintura.

A origem desse texto está, então, antes numa longa reflexão sobre a atividade de Manet e dos outros pintores impressionistas – a nova forma de pintar que eles preconizam, bem como suas consequências para o futuro das artes – do que na energia liberada pela amizade entre poeta e pintor. “O caso Mallarmé e o caso Manet”, afirma Durand (1998: 14), “ultrapassam suas personalidades individuais, indicando mais amplamente duas situações semelhantes nos respectivos universos sociais”¹⁸, de modo que o percurso do poeta, para muito além de prestigiar a obra do amigo, sinaliza uma significativa *analogia* entre as mudanças pictóricas protagonizadas pelos impressionistas e aquelas pelas quais passava a poesia no final do XIX, com quebra do metro, a ascensão da prosa¹⁹ e a desvalorização do modelo retórico clássico, até então em vigor. Essa analogia traz à baila um processo de relevância na história da literatura ocidental – a *autonomização da arte* em relação à realidade –, revelando ao mesmo tempo uma concepção toda mallarmeana quanto à relação de *autonomia* que deve ser mantida entre uma arte e outra.

Mais do que isso, a importância de tal analogia se dá na medida em que ela traz pela primeira vez a palavra *crise* para a prosa de Mallarmé. O conceito, fundamental em sua obra, manifesta-se em contextos distintos entre os anos 1870 e os anos 1890, e está essencialmente vinculado à noção de *crítica*, respondendo a um olhar e a um projeto críticos sobre os quais, a partir de “The Impressionists”, seria fundada toda a obra mallarmeana em prosa.

Objeto deste trabalho, o artigo sobre os impressionistas mostra Mallarmé tateando, pela primeira vez, na direção desse projeto crítico; lançando as bases de uma reflexão mais profunda sobre o fazer artístico e, especialmente, sobre o fazer poético – muito embora, numa primeira análise, o texto se assemelhe antes a uma simples resenha do movimento de pintura. Surgem nele, também, os primeiros esboços de ideias importantes como *impessoalidade* e

¹⁷ “un ultime défi romantique, Mallarmé souligne la constitution d’un front ‘impressionniste’ qui révolutionnera l’esthétique en se fondant sur une nouvelle conscience.”

¹⁸ “Le cas Mallarmé et le cas Manet dépassent leurs personnalités individuelles, indiquent plus largement deux situations semblables dans leurs univers sociaux respectifs.”

¹⁹ Esses dois primeiros temas – centrais em “Crise de vers” – foram assunto de outra pesquisa. Não pretendo, portanto, me estender muito sobre eles no presente trabalho. Cf. MICAELIA, 2016.

anonimato, que futuramente se complexificariam em fórmulas tão impactantes e tão comentadas – e tão distorcidas pela crítica literária – quanto a desapareção “elocutória do poeta”²⁰ (OC II, 2003: 2005) e o “duplo estado da fala”²¹ (OC II, 2003: 212), de “Crise de vers”²².

Face a esses dados, parece inquestionável a importância desse texto de juventude para a obra de Mallarmé.

E, no entanto, é questão de um texto quase que esquecido pela recepção que procurou dar conta do poeta – o que, se não por outros fatores, parece se explicar pelo estado embrionário em que nele se encontra o estilo mallarmeano e pelo fato de o original em francês ser desconhecido. Na prática, os poucos estudos que, ao longo da recepção de Mallarmé, voltaram-se para esse texto, de modo geral limitam-se – com raras exceções²³ –, a comentar as relações entre o poeta e os pintores impressionistas ou entre o poeta e Manet, sempre na chave da anedota²⁴, além de deixarem quase que sumariamente de lado o fato de que o original é atualmente uma tradução²⁵.

Buscando evitar a anedota, este capítulo inicial pretende dar conta de “The Impressionists” da perspectiva das inovações que ele traz para a obra de Mallarmé nos anos 1870, bem como daquilo que ele anuncia no que tange à prosa poético-crítica dos últimos anos, sem perder de vista que o que está em jogo é uma tradução – mesmo que, neste primeiro momento, essa informação apareça apenas de forma latente.

Parte-se, assim, de um exame sobre a *démarche* crítica de Mallarmé em relação à da crítica de arte produzida por seus contemporâneos, em meio ao qual serão passados em revista esses primeiros rascunhos da noção de *crise*, o problema da *autonomização* da pintura e da poesia no século XIX e, para o poeta, em particular, a questão da *autonomia* das artes. Passa-se então a um estudo do texto, iniciado com um passeio por seus principais tópicos, tendo em mente as relações de analogia que Mallarmé produz ou viria a produzir entre sua

²⁰ “la disparition élocutoire du poète”.

²¹ “le double état de la parole”.

²² Retomarei todos esses assuntos ao longo do presente capítulo.

²³ Penso, sem dúvida, em Pascal Durand (1998), Isabella Checcaglini (2004), Marchal (2011) e Illouz (2016), para ficar em alguns exemplos.

²⁴ Há, por vezes, o diagnóstico de uma certa ingenuidade de Mallarmé em relação ao apreço artístico que os pintores mantinham por sua obra, e, por vezes, uma supervalorização da figura do poeta ou de seu projeto artístico em comparação com o projeto impressionista em geral ou, em particular, com a arte de algum dos pintores que aceitam colaborar com Mallarmé em projetos de livros. (Cf. KAHNWEILER, 1948; AUSTIN, 1972 e 1974; NECTOUX, 1997 e 1998).

²⁵ O curioso é que, dos quatro autores citados na nota 23, apenas Checcaglini analisa com cuidado o fato de “The Impressionists” ser uma tradução.

arte e a dos amigos pintores. O passeio segue pelo viés político, que no texto aparece permeado pelos problemas da *impessoalidade* e do *anonimato*, bem como pelos desdobramentos destes em alguns dos trabalhos mallarmeanos tardios. Por fim, esse capítulo se encerra com um breve comentário por via comparativa sobre a recepção dos impressionistas e a do artigo que Mallarmé publicou na Inglaterra em 1876, apontando para uma discussão mais extensa no que compete à recepção mallarmeana no século XX.

A pintura, os impressionistas e Édouard Manet na obra de Mallarmé

“The Impressionists and Édouard Manet” não é um texto comum aos olhos do leitor habituado ao Mallarmé tardio e a seus torneios de sintaxe, sentenças metrificadas e outros desenvolvimentos formais dos mais diversos. Porém, a bem da verdade, nem o leitor familiarizado com a prosa de juventude vê esse trabalho sem algum desconcerto.

O primeiro indício dessa estranheza, o mais evidente, é ter de ler Mallarmé em inglês. Quando, entretanto, se ultrapassa essa dificuldade incontornável, nota-se que algo quanto ao gênero textual ali empregado não parece estar de acordo: não há nessa produção, por exemplo, uma característica propriamente jornalística, como se vê na concisão das *gossips* ou na rebeldia crítica do “Jury de peinture”.

O estranhamento talvez provenha, a bem dizer, de uma certa insegurança quanto ao enquadramento desse texto: Henri Mondor (*in OC*, 1945: 1623) e Bertrand Marchal (*in OC* II, 2003: 1703) chamam-no, notadamente, de “estudo”, ao passo que Austin utiliza (1995 [1956]: 241) a palavra “artigo”. E ambas foram usadas neste início de dissertação. Mas afinal, que tipo de trabalho crítico seria “The Impressionists”? Uma resenha? Um artigo de opinião? Numa época em que grandes escritores franceses, na esteira de Diderot em seus *Salons* (1759-1781), faziam a crítica das exposições oficiais seguindo uma espécie de convenção estilística que hoje acostumou-se a chamar *escritos sobre arte*, Mallarmé parece, nesse texto, realizar algo ligeiramente distinto²⁶.

Diderot (2013 [1759-1781]) marca um tipo de escrita sobre a pintura regido pela digressão e pelo tom conversacional com o leitor; uma escrita na qual a imaginação e a experiência participam da construção do conhecimento. O empreendimento do filósofo

²⁶ Muito embora sua tentativa se resuma a “The Impressionists”.

responde a um contexto específico do meio artístico francês até o século XVIII, o qual, a partir de meados do XIX, vai progressivamente passando por um processo de mudança que acaba por extinguir, na década de 1890, as exposições oficiais, conhecidas como *Salons*. Proponho aqui um rápido desvio no curso da argumentação com o intuito de refletir um pouco sobre o tema.

Antes de Diderot, no século XVII, é criada a Academia Francesa, responsável por agrupar todos os saberes, dividindo-se em pequenas academias. No âmbito da pintura, a Academia Real de Belas-Artes, essencial ao Antigo Regime, consistia na instituição que definia o gosto em pintura e que regravava o ensino de artes plásticas; ela detinha, também, um monopólio sobre os *Salons*, exposições anuais e essencialmente acadêmicas. À época, a arte contemporânea não possuía um espaço expositivo permanente nem tampouco um meio de circulação com regras próprias – os museus eram dedicados à produção do passado e o mercado privado, além de ser restrito, não era nem de longe tão prestigioso. Dessa forma, os *Salons* reuniam o que estava sendo feito naquele momento – muito embora nem todos os artistas pudessem neles expor seus trabalhos. Para ser visto como um grande artista, o pintor ou o escultor precisava obrigatoriamente passar pelo crivo da Academia. Um júri avaliava quem exporia num determinado ano e uma competição concedia ao vencedor um prêmio na forma de uma temporada em Roma, para estudar na Villa Médici.

A Revolução de 1789 extingue temporariamente as academias. Elas, porém, rapidamente voltam a ter lugar: primeiro nas instituições revolucionárias e, em seguida, com a Restauração, naquilo que se chamou Academia de Belas-Artes. Nesse momento, ainda que tivesse perdido o monopólio do ensino e das exposições, a Academia continua dominante; todos os artistas, por uma questão de notoriedade ou por segurança quanto a possíveis trabalhos futuros, desejam passar por ela. É dizer, em outras palavras, que, no tempo de Mallarmé, mesmo a Academia tendo perdido espaço considerável em vista de sua posição no Antigo Regime, ela ainda exerce um poder não negligenciável no que diz respeito aos caminhos da pintura na França, agindo principalmente sobre as exposições oficiais, às quais o acesso se dava, na maior parte do tempo, mediante algumas restrições – à época de Diderot, por exemplo, eram semiabertas ao público (isto é, públicas, mas os visitantes pertenciam às classes abastadas); nos anos imediatamente após a Revolução, os *Salons* se tornam inteiramente abertos; e finalmente, do meio para o fim do XIX, o acesso a eles fica sujeito à compra de um bilhete.

Essas restrições explicam o leve grau de informalidade e acidez avaliativa encontrado no estilo de um Diderot, cuja escrita, de valor em grande medida informativo – já que nem todos os leitores tinham acesso às obras expostas –, consistia igualmente num empreendimento literário. Mesmo um crítico como Hugo Friedrich, que vê Diderot como um prelúdio teórico para o que ele nomeará “a fantasia ditatorial da poesia posterior”²⁷ (1977 [1956]: 18), percebe em seus escritos esse tom de cronista, concordando que na escrita do filósofo “predomina uma sensível receptividade para os valores atmosféricos que habitam um quadro. Expõem-se visões totalmente novas acerca das leis, independentemente do tema, das cores e da luz”²⁸ (1977 [1956]: 18). Pode-se dizer que Diderot é o expoente do tipo de prática que alicerçou a crítica de arte empreendida por Gautier, Baudelaire, Zola, Huysmans e outros; particularmente em se tratando da terminologia majoritariamente literária de que faziam uso esses escritores quando discorriam sobre pintura.

A predileção por esse tipo de terminologia tinha lugar na medida em que, como Mallarmé, nenhum desses cronistas – os *salonniers* – era profissional da pintura. À diferença de todos eles, no entanto, e mesmo não podendo escapar completamente a essa influência, o autor de *La dernière mode* (1872) pratica uma crítica de arte que atende a outros preceitos – como o da *analogia*, por exemplo. Mallarmé defende uma *autonomia das artes*; em tal medida que uma não poderia – nem deveria – ilustrar a outra. Para o poeta, a ilustração geraria efeito redundante, conforme sugere o poema *L’après-midi d’un faune*, por meio da imagem do *hímen*²⁹ (“muito hímen desejado de quem procura o *la*”³⁰) (OC I, 1998 [1876]: 164). A postura está também na resposta dada a André Ibels no *Mercure de France*, em enquete sobre o romance ilustrado e a fotografia, quanto aos quais Mallarmé se posiciona “a favor – nenhuma ilustração, tudo o que evoca um livro deve acontecer no espírito do leitor”³¹ (OC II, 2003 [1898]: 668). Ela é, além disso, encontrada na anedota contada pelo editor Vollard sobre as exigências que o escritor teria direcionado aos desenhos de Odilon Redon para seu *Coup de dés*:

²⁷ “diktatorischen Phantasie späterer Dichtung”. No caso, a poesia de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, que para Friedrich sofreriam de uma espécie de complexo de “gênio”, defendido por Diderot (FRIEDRICH, 1977 [1956]: 18).

²⁸ “Eine sensible Empfänglichkeit für die atmosphärischen Werte eines Bildes lebt in ihnen. Ganz neue Einsichten in die vom Sujet unabhängigen Gesetze der Farben und des Lichts werden vorgelegt.”

²⁹ Que Jean-Nicolas Illouz empregou produtivamente em seu estudo da questão, explicando a maneira como os faunos de Manet, Gauguin, Debussy e Nijinsky estariam ligados entre si e ao poema por meio de elos, *hímens*, e não como representações do texto de Mallarmé. Cf. ILLOUZ, 2012.

³⁰ “trop d’hymen souhaité de qui cherche le *la*”.

³¹ “je suis pour – aucune illustration, tout ce qu’évoque un livre devant se passer dans l’esprit du lecteur”.

Monsieur Mallarmé, depois de muito tê-la [uma chapa de litogravura] admirado, disse-me: ‘sim, mas sobre as chapas que Redon fará para minha obra, importa que haja um fundo desenhado: senão, se o desenho se apresentar sobre um fundo branco [...], ele fará um duplo com o desenho de meu texto, que é preto sobre branco.’”³² (BACOU, 1960 apud CELLIER, 1975)

Mallarmé discute então “o trabalho de Manet em termos que são aplicáveis diretamente à pintura, não em termos transferidos do reino da literatura”³³ (HARRIS, 1964: 562), e talvez essa seja também uma explicação para o fato de o poeta nunca ter sido um *salonnier* à la Gautier, Baudelaire, Huysmans ou Zola, como relembra Marchal (2011: 333).

Mesmo assim, o início de “The Impressionists” parece recobrar a atividade crítica de Baudelaire e, em seguida, a de Zola, de forma a armar um eixo que parece ser, como bem observa Durand (1998: 16), “apenas uma linha pontilhada sobre um eixo geral, indo do campo literário até o artístico e estabelecendo-se por efeito da reestruturação morfológica que conduziu pessoas da pena, na virada do segundo Império e da Terceira República, a se instituírem como porta-vozes autorizados das pessoas do pincel”³⁴. Isso não impede, contudo, que o pontilhado correspondente à produção crítica de Mallarmé marque uma discreta distinção entre sua operação e as de seus predecessores. Segundo o raciocínio mallarmeano, a abordagem de Baudelaire face à produção de Manet se daria, por um lado, através de um olhar “instintivo e poético”³⁵, de *amador* no sentido “daquele que ama”; um olhar que percebe a importância do pintor de maneira literária, mas pouco pragmática. No autor de *Germinal* (1885), por outro lado, a aproximação se manifestaria por meio de uma “visão de futuro que distingue seus próprios trabalhos [de Zola]”, e pelo reconhecimento de uma luz naturalista na pintura de Manet³⁶.

³² “Monsieur Mallarmé après l’avoir beaucoup admirée m’a dit: Oui, mais pour les planches que Redon fera pour mon ouvrage, il importe qu’il y ait un fond dessiné: sinon, si le dessin se présente sur un fond blanc comme dans cette planche, cela fera double emploi avec le dessin de mon texte qui est noir sur blanc” (em carta do 5 de julho de 1897, tradução minha).

³³ “he [Mallarmé] discusses Manet’s Works in terms which are applicable directly to painting, not in terms transferred from the realm of literature”.

³⁴ “un axe plus général, allant du champ littéraire au champ artistique et s’établissant par effet de la restructuration morphologique qui conduit les gens de plume, à la charnière du second Empire et de la Troisième République, à s’instituer en porte-parole autorisés des gens de pinceaux.”

³⁵ Todas as citações sem referência dizem respeito a minha tradução de “The Impressionists”, inserida no início deste trabalho.

³⁶ Da maneira como Mallarmé parece entender a leitura do romancista, o chefe da escola impressionista estaria buscando o “importante e absoluto sentimento com que a própria Natureza impressiona aqueles que voluntariamente abandonaram o convencionalismo”.

Ao falar sobre seu próprio procedimento crítico, entretanto, Mallarmé não resume os objetivos da análise preterida a um olhar poético ou literário sobre a obra de Manet. Ele destaca o aspecto estranho das obras do amigo – as quais, face ao realismo em voga, exibem uma qualidade particular –, mas relaciona a singularidade do que vê a “uma dessas *crises* inesperadas que surgem em arte” (grifo meu), anunciando, logo após, seu intuito de estudá-la “em sua presente condição e prospectos futuros, tendo algum cuidado ao desenvolver sua ideia”. O interesse de Mallarmé se dirige então à *crise* provocada por Manet e seus confrades, sem se restringir a uma leitura provinda diretamente de sua própria arte. Parece haver aí uma depuração dos traços comuns entre as veredas pelas quais se embrenhavam poesia e pintura – bem como os demais campos artísticos – naquele momento. Trata-se, com efeito, do distanciamento ao qual se assiste, no século XIX, entre arte e sociedade; da inadequação, em outros termos, entre o modo de produção³⁷ artístico e o modo de produção socioeconômico.

No tempo de Mallarmé, o mercado das artes cresce a ponto de não poder mais ser regrado – ao menos não exclusivamente – pelo Estado. Isso significa, entre outros fatores, a minimização de um lugar para a arte no seio das estruturas sociais, além de significar, simultaneamente, o surgimento de um novo tipo de circulação, à qual cabe, por um lado, o aparecimento de outro ambiente para a comercialização, dessa vez sem o lastro do Estado, consumando para a produção artística, por outro lado, um status de produto – muitas vezes sobreposto ao status de obra. Da mesma maneira, conceitos fundadores como o de *literatura*, antes praticamente restrito ao verso (visto que a grande literatura da tradição é a literatura produzida em verso³⁸), os quais ocupavam, até então, uma posição específica na sociedade, ganham em amplitude. *Literatura* passa a abarcar tudo aquilo que abrange a ideia de escrita ficcional, sofrendo, com isso, numa mão, um processo de popularização massivo – vinculado ao surgimento do romance, por exemplo – e, na outra, um insulamento de grande importância – conferido, especialmente, à literatura produzida em verso. As *artes plásticas*, por sua vez, precisam lidar com o surgimento da fotografia, do cinema e de outras possibilidades de suporte que as levam a serem renomeadas *artes visuais*.

³⁷ Entendendo aqui esse “modo de produção” de uma maneira mais abrangente, isto é, sem restringi-lo à concepção marxista.

³⁸ Basta pensar aqui que, desde a antiguidade, a epopeia, o drama e a lírica são majoritariamente escritos em verso, e que isso muda de figura no XIX, com a ascensão da prosa: o romance praticamente toma o lugar da epopeia, o drama deixa progressivamente de ser escrito em verso, e mesmo a lírica, hoje talvez o último reduto do verso, abarca tanto o verso como o poema em prosa. Essa é uma das grandes discussões de “Crise de vers”. Para maiores desdobramentos, cf. MICAELIA, 2016.

Em ambos os casos, trata-se de um tipo de *autonomização da arte* em relação à sociedade, seja no que diz respeito à regulamentação por instituições estatais – das quais, vale lembrar, a literatura também não escapava³⁹ –, seja no que compete ao inchaço de um conceito ou a seu desdobramento num outro.

Observando isso de maneira um pouco mais focalizada, é possível perceber que tanto os impressionistas como os poetas da geração de Mallarmé, respondem, formalmente, a essas crises. Com o advento da fotografia, a pintura precisava se reconfigurar; paralelamente, com a veloz ascensão do romance, o verso não poderia mais ser o mesmo. Refiro-me aqui, efetivamente, a um tipo de ruptura com a tradição. A arte impressionista se afasta da mimese, ao passo que a poesia quebra o metro, lançando mão de modelos como o do verso livre ou o da poesia em prosa.

Mas esse processo de autonomização será retomado no próximo capítulo. O que parece ser de maior interesse neste momento é que tal autonomização confere uma reflexividade à poesia e à pintura, na medida em que Mallarmé e Manet parecem estar mais preocupados com a matéria responsável por produzir suas respectivas artes do que por uma série de convenções a serem respeitadas; as cores e as palavras passam a ter mais importância do que as intenções⁴⁰.

É talvez nesse sentido que o olhar de Mallarmé se mostra analógico. Ele parece se deter na *crise* produzida por cada uma dessas artes, e não exatamente numa interpretação da pintura por meio da mesma terminologia empregada para dar conta da literatura.

A atitude ressalta, como expõe Marchal – e daí uma outra justificativa para o fato de Mallarmé não ter escrito sobre os *Salons* –, que, na lógica mallarmeana

o ato crítico não é primeiramente a expressão de uma opinião (sobre um evento literário ou artístico), mas a percepção de uma crise, e [...] ele deriva por isso de uma epistemologia da profundidade, aplicada a decifrar desta crise os signos ou os sintomas. O ‘crítico verdadeiro e consciente’ é aquele que vai ao fundo das coisas. Compreende-se então que Mallarmé não tenha sido um *salonnier*: a crítica, no sentido mallarmeano do termo, deriva de uma lógica outra que a da crônica regular, dedicada à matéria bruta do evento ou ao tão bem nomeado *fait divers*: a crítica, em outros termos, não

³⁹ Um excelente exemplo disso é a anedota que conta o Prof. Marchal em sala de aula, segundo a qual Zola, em sua luta por fazer com que o romance fosse reconhecido como literatura, tenta 24 vezes entrar para a Academia Francesa – tendo sido em todas elas rejeitado.

⁴⁰ Ainda que essa discussão seja realizada em mais detalhes no próximo capítulo, não se poderia fazer tal afirmação sem relembrar a célebre fórmula de Mallarmé, reportada por Valéry: “Mas, Degas, não é com ideias que se fazem versos... *É com palavras*” [“Mais, Degas, ce n’est point avec des idées que l’on fait des vers... *C’est avec des mots.*”] (OCV, 1957 [1929]: 1208)

saberia ser de natureza jornalística, a menos que o próprio jornalismo se fizesse crítica...⁴¹ (MARCHAL, 2011: 336).

E este é todo o paradigma das *Divagations*; um paradigma cujo esboço, flagrante em “The Impressionists”, produz no artigo, ainda que apressadamente, uma tensão quanto à maneira de os escritores franceses versarem sobre arte – e de modo mais pontual aqui, sobre pintura. Nas palavras de Durand (1998: 105), trata-se de um discurso que não é apenas “avaliativo, mas também explicativo e especulativo”⁴².

Um outro tensionamento em relação à prática dos *salonniers* aparece no veículo por meio do qual Mallarmé publica o texto de 1876 e seus outros trabalhos sobre a pintura: enquanto os *salonniers* enviavam suas resenhas, na maior parte do tempo, a jornais cotidianos, de alta tiragem, o poeta manda “The Impressionists”, as *gossips* e o “Jury de peinture” para revistas especializadas.

O primeiro sai em *The Art Monthly Review and Photographic portfolio, A Magazine devoted to the Fine and Industrial Arts and Illustrated by Photography*⁴³, um “periódico britânico obscuro e de vida curta”⁴⁴ (HARRIS, 1964: 559). De acordo com Barbier (DSM I, 1985 [1968]: 62), é questão de uma revista que possui forte veio para o debate, trazendo, em cada número,

não somente grandes artigos, resenhas de exposições e crônicas estrangeiras, mas também quatro – às vezes cinco – reproduções fotográficas dos quadros e esculturas mais em voga [...]. Essa revista, notável sob todos os aspectos, não hesita em examinar questões espinhosas, sejam estas a função e o sentido da crítica de arte, a propriedade artística ou os subsídios que o governo deveria outorgar aos artistas. Também, mais do que se propor a tornar-se porta-voz de um único clique, ela encoraja uma multiplicidade de opiniões, muitas vezes contraditórias.⁴⁵

⁴¹ “l’acte critique n’est pas d’abord l’expression d’une opinion (sur un événement littéraire ou artistique), mais la perception d’une crise, et qu’il relève par là d’une épistémologie de la profondeur, appliquée à déchiffrer de cette crise les signes ou les symptômes. Le “critique véritable et réfléchi” est celui qui va au fond des choses. On comprend dès lors que Mallarmé n’ait pas été un salonnier: la critique, au sens mallarméen du terme, relève d’une tout autre logique que la chronique régulière, vouée au tout-venant de l’événement ou du trop bien nommé fait divers; la critique, en d’autres termes, ne saurait être de nature journalistique, à moins que le journalisme lui-même ne se fasse critique...”

⁴² “un discours qui ne fût plus seulement évaluatif mais bien davantage explicatif et spéculatif.”

⁴³ Por ser este o nome da revista, preferi deixar o original no corpo do texto. A tradução vem aqui: “*The art monthly review* ou portfólio fotográfico, Uma revista devotada às belas-artes e à arte industrial, ilustrada por fotografia”.

⁴⁴ “an obscure and short-lived British periodical”. O que cria, sem dúvida, uma dificuldade quanto à difusão do artigo no meio parisiense. Voltarei a isso no último capítulo.

⁴⁵ “avec chaque numéro, non seulement des grands articles, des comptes rendus d’expositions et des chroniques étrangères, mais aussi quatre, parfois cinq reproductions photographiques des tableaux et sculptures les plus en vue [...]. Cette revue, remarquable à tout point de vue, n’hésite pas à examiner des questions épineuses, que ce soit la fonction et le but de la critique d’art, la propriété artistique ou les subventions que le gouvernement devrait octroyer aux artistes. Aussi, plutôt que de s’exposer à devenir le porte-parole d’une seule clique, elle

Do mesmo modo, a publicação das *gossips* se dá também numa revista inglesa, dedicada à literatura, à ciência e às belas-artes, *The Athenaeum*. “Le jury de peinture”, por sua vez, sai numa importante revista parisiense, quase que inteiramente dedicada à literatura, *La renaissance artistique et littéraire*.

O fato de esses textos serem publicados em revistas de arte (muitas vezes estrangeiras), e não na rubrica cultural e artística de algum jornal parisiense (DURAND, 1998: 104), implica, por extensão, um outro lugar de fala. Recobrando as palavras de Marchal, o ‘*crítico verdadeiro e consciente*’ é *aquele que vai ao fundo das coisas*, razão pela qual o procedimento crítico de Mallarmé, diferentemente do de seus contemporâneos, constitui-se mediante essa dupla relação com o jornal como suporte, indicada pelo especialista: só sabe ser de natureza jornalística na medida em que o jornalismo se faz crítica. É possível afirmar, assim, que, mesmo o artigo sobre os impressionistas estando recoberto por uma camada de estética da recepção pincelada com o verniz de um panorama a respeito do movimento pictórico – na origem do qual Mallarmé insere Manet –, a escolha dos tópicos a serem abordados revela, conforme venho desenvolvendo, uma ambição menos evidente do que a de divulgar o trabalho dos amigos em terras inglesas⁴⁶.

De acordo com Marchal (2011: 338), Mallarmé lê a pática impressionista através de quatro linhas de força, 1) o *ar livre*; 2) a *simplificação*; 3) a *perspectiva*; e 4) o *descondicionamento do olhar*. Essas diretrizes, como procurarei mostrar, parecem estar em inequívoca relação de analogia com seu projeto poético; elas serão objetos de estudo nas próximas páginas. Mas, primeiramente, parece importante lembrar alguns dos pilares que apoiavam a pintura da tradição, para só então analisar o motivo pelo qual tais linhas de força contrapõem-se a esses pilares.

Até o século XIX, quando um aluno ingressava na Academia de Belas Artes, ele tinha, num primeiro momento, aulas de desenho, geometria, perspectiva, anatomia, mitologia, religião e história da França. Em seguida, esse estudante aprendia a parte prática do *métier* em ateliês de artistas já consagrados. Finalmente, uma última etapa dessa formação consistia em ir ao Louvre para copiar as telas dos grandes mestres do passado. A trajetória é

encourage une multiplicité d’opinions souvent contradictoires. Ce manque de parti pris explique d’ailleurs la présence de l’article de Mallarmé, peut-être le plus long que la revue ait publié.”

⁴⁶ O que, sem dúvida, não tira o mérito desta última. O problema da recepção – tanto do impressionismo, quanto de Mallarmé, como do próprio “The Impressionists” – configura, de fato, uma dimensão importante deste trabalho, e será melhor explorado nos capítulos seguintes.

relevante aqui pois sublinha alguns dos aspectos responsáveis por reger as práticas artísticas tradicionais. Voltemo-nos para esses aspectos.

Antes de mais nada, cabe falar num idealismo quanto à ideia de beleza; uma visão *ideal do belo*, concebida a partir da estatutária antiga. Tendo como pano de fundo essa espécie de cânone da beleza, um pintor da tradição não se preocupava em pintar a realidade posto que o real se opunha ao ideal.

Fazia-se necessário, ademais, o respeito a uma *hierarquia de gêneros* pictóricos, pois, como em literatura, os diferentes gêneros de pintura possuíam valor distinto uns dos outros – o quadro de grandes dimensões correspondia a um quadro de gênero elevado, ao passo que os quadros de pequenas dimensões eram utilizados na prática de gêneros menores. Nessa lógica, falar em *tela grande*, à época, era falar não apenas no tamanho das telas, mas também em *assuntos elevados*, os quais, nesse caso, poderiam ser mitológicos, bíblicos ou históricos. Do ponto de vista do tema, o *retrato de pé*, embora não fosse tão prestigioso quanto esses últimos três, era também considerado um grande gênero.

Em seguida, tinha-se o que se nomeava, justamente, *pintura de gênero*, à qual competia a representação das cenas do cotidiano, e, abaixo da pintura de gênero, encontrava-se a *paisagem*, realizada até então num pequeno formato. O gênero mais baixo era a *natureza morta*, última instância de uma hierarquia que determinava, conseqüentemente, os grandes pintores como sendo aqueles que se voltavam para a bíblia, a mitologia ou a história – assuntos que, da maneira como se compreendia à época, favoreciam a primazia da idealização. Os pintores de retrato, os pintores de gênero, os paisagistas e, por fim, os que retratavam a natureza morta seguiam, nessa ordem, o esquema hierárquico.

A ligação entre pintura e literatura estava também no fato de a arte da tradição ser movida por *convenções* (entre as quais a do belo, por exemplo). A cultura adquirida se sobrepunha à observação da realidade ou da natureza, de tal modo que a pintura era tratada como uma *arte ligada à memória*, conforme defende Baudelaire (1954 [1885]: 895), em “L’art mnémonique”: “Na realidade, todos os desenhistas bons e verdadeiros desenharam a partir da imagem escrita no cérebro, e não a partir da natureza.”⁴⁷ A ideia, aqui, é a de que era preciso fazer melhor do que a natureza. Nesse sentido, seguindo a fórmula de Horácio (2013 [14-10 a. C]: 40-41), *ut pictura poesis* (do latim, “a poesia é como a pintura”), até o século XIX, a pintura, como a literatura, atendiam a uma *estrutura retórica clássica*, ou seja,

⁴⁷ “En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d’après l’image écrite dans leur cerveau, et non d’après la nature.”

os observadores reconheciam o código, e o quadro, construído à luz daquele código, cumpria uma função, produzia um efeito.

Arte de convenção não apenas, mas igualmente *arte de construção*: havia uma exigência de que o pintor dominasse regras matemáticas de perspectiva, pensada nos termos de Leon Battista Alberti (1404-1472), como define Marchal (2011: 335) – o quadro era composto a partir de pequenos retângulos, pintados um a um. Era questão, segundo Mariko Shigemitsu (2007: 28), de uma noção de perspectiva fundamentalmente artificial, calculada, que “organiza[va] os objetos como se eles fossem fixos e estáticos, talvez com a intenção de dar a impressão de um tempo eterno e estável”⁴⁸.

A pintura era, portanto, considerada um *discurso* pictórico; estático, construído matematicamente, do mesmo modo como o discurso do orador era construído parte a parte. Haveria, num como no outro, uma preocupação com cada elemento da estrutura retórica: *inventio* (assunto), *dispositio* (encadeamento), *elocutio* (estilo), *memoria* (memória) e *actio* (realização). Também por isso, a formação da escola de belas-artes erigia-se sob o *primado do desenho*, não havendo curso de pintura propriamente dito. O pintor precisava ser antes um desenhista do que um colorista – e dominar a perspectiva clássica, à época, era dominar o desenho; saber trabalhar com proporção e distribuição na tela. Por esse ângulo, o ato de pintar deveria ser realizado de tal maneira que o toque do pintor – materialização de seu trabalho no quadro – fosse imperceptível.

Assim, um trabalho de pintura bem realizado segundo a lógica da tradição – de sua busca pelo ideal –, seria um trabalho com ares de perfeição, isto é, um trabalho que produzisse a impressão de não ter sido feito por mão humana. Era preciso, em outras palavras, fazer melhor do que a realidade, e por isso, ao final do processo de pintura, as telas eram envernizadas, de modo que os resíduos restantes do contato entre pincel e tela fossem ocultados. Trata-se, com efeito, de uma ideia de *atemporalidade em pintura*, a partir da qual o que está em jogo não é o instante, mas o eterno.

Ora, o impressionismo viria repensar ou colocar em xeque cada um desses pilares. No texto em questão neste trabalho, as linhas de força que, segundo Marchal, Mallarmé constata na pintura desses artistas (recordemo-las: *ar livre*, *simplificação*, *perspectiva* e *descondicionamento do olhar*) ilustram de forma precisa essa mudança de paradigma. É dela que se ocupam as linhas a seguir.

⁴⁸ “La composition classique arrange les objets comme s’ils étaient fixes et statiques, peut-être dans l’intention de donner l’impression d’un temps éternel et stable.”

Uma das primeiras revoluções da pintura no XIX consiste na alteração da maneira como os ateliês eram iluminados. Se antes eles se voltavam para o norte, de modo a impedir que a luminosidade penetrasse diretamente, produzindo uma variação constante ao longo do dia, agora passavam a ser voltados para o sul, a fim de estimular o processo de pintura a acompanhar as mudanças da luz ao longo do dia, tornando possível o registro da luminosidade. Tal ideia provinha de casos significativos na história da arte, como o de Rembrandt (1606-1669), por exemplo, cuja reputação de “pintor da luz” dá já o tom da empreitada.

A revolução seguinte a essa, revolução impressionista por excelência, é a possibilidade de sair do ateliê e pintar ao ar livre. Tradicionalmente, a pintura de paisagem não se referia a um trabalho feito *in loco*, de forma que o artista não pintava a natureza que ele via, mas a que ele conhecia, aquela convencional, que fora aprendida nas salas de aula da escola de belas artes. No entanto, pouco antes dos impressionistas, entre os anos 1840 e 1850, o grupo conhecido como Escola de Barbizon (ou de Fontainebleau), composto pelos paisagistas Théodore Rousseau, Jean-François Millet e Camille Corot, fixa residência nos arredores da Floresta de Fontainebleau exclusivamente para sair dos ateliês, isto é, para observar e pintar a natureza. Através das mãos desses artistas o gênero da paisagem é reinventado.

O que os impressionistas chamariam de *teoria do ar livre*, contudo – essa expressão entendida no texto de Mallarmé como jargão de estúdio –, concerne a muito mais do que apenas o espaço onde se deve pintar; o espaço a ser pintado entra também na equação (DURAND, 1998: 4). De um lado, começa-se a perceber que mesmo “o carro-chefe da existência moderna acontece[ndo] porta adentro”, a luz dos ambientes internos desfavorece a coloração da compleição humana e torna artificiais os ambientes retratados, ao passo que, de outro lado, o fenômeno natural da passagem do dia – e, por conseguinte, da mudança de luz, essa “perpétua metamorfose”, segundo o que enfatiza Mallarmé – reflete o curso – e com ele a mudança – da vida humana, para nós invisível. “Em suma”, abrevia Shigemitsu (2007: 26), “o ar livre impedirá o pintor moderno, que se dedica à ‘busca pela verdade’, de voltar aos sonhos e aos estilos de outrora, e o permitirá ver o modelo tal qual ele é, ‘em todo seu

frescor e simplicidade’; representar a tez na qual brilha ‘a beleza especial que jorra da própria fonte da vida’.”⁴⁹

Em outras palavras, quando os impressionistas posicionam seus cavaletes ao ar livre, sujeitando-se às mudanças meteorológicas – em certo sentido análogas às mudanças sofridas pelos homens em sua passagem pela Terra –, tornam-se visíveis em suas pinturas as invisíveis ações do tempo; e a memória, antes fundamental para uma arte como a pintura, vai com isso perdendo espaço. O que passa a importar é pintar a realidade, a natureza, e não uma imagem esboçada num caderno e longamente meditada antes de ganhar a tela. Assim, ao estabelecer o *ar livre* como ateliê de sua prática, esses artistas percebem a importância do ar como *meio* – lugar em meio ao qual pintar e instância por meio da qual enxergar.⁵⁰ Segundo o que propõe Durand (1998: 51):

O ar como meio [*médium*]. É preciso insistir nessa palavra [...] Mesmo que na ausência da versão original [o manuscrito francês de “The Impressionists”] não se possa ter certeza daquilo que corresponde ao tradutor ou ao texto traduzido, não se lhe atribuiria [à palavra *medium*] a significação de meio [*moyen*] sem banalizá-la, e mais ainda porque o artigo utiliza, em outras ocorrências, os termos ingleses “mean” ou “manner” com um sentido indiscutível de “méthode” ou “manière”. Meio [*Médium*] significa aqui, ao mesmo tempo, “elemento” – o meio [*milieu*] no qual a realização do quadro se efetua, o meio ambiente [*environnement*] do ar livre – e “veículo”, a saber, ao que parece, de um lado isto através do qual a “natureza” chega ao olhar (ar como condutor do objeto a ser pintado, modelado, “metamorfoseado” por ele) e de outro lado o artifício técnico pelo qual o artista consegue dar, sobre o espaço estático da tela, esse movimento de condução com “efeitos” de palpitação luminosa, por meio do qual ele afeta os objetos que mobiliza. Como ambiente, esse meio [*médium*] libera o artista das restrições do ateliê e dos princípios que elas valorizam. Como veículo, ele solicita “uma nova maneira de pintar” – divisão de tons, variação de toques, emprego de cores puras – um novo tipo de tela –, não engessadas, não “finalizadas” – e, por consequência, uma nova maneira de observar a pintura, não contemplativa, pois de acordo com uma mobilidade [...]”⁵¹

⁴⁹ “En somme, le plein air empêchera le peintre moderne qui se voue à ‘la quête de la vérité’ de revenir aux rêves et aux styles d’autrefois, et il lui permettra de voir le modèle tel qu’il est ‘dans toute sa fraîcheur et sa simplicité’, de représenter le teint où éclate ‘la spéciale beauté qui jaillit de la source même de la vie’.”

⁵⁰ Trata-se, inclusive, de um problema para a tradução de “The Impressionists” – sobretudo em português, uma vez que não temos, como em francês ou inglês, um termo como *medium*.

⁵¹ “L’air comme médium. Il faut insister sur ce mot là [...] Même si, en l’absence de la version originale, l’on ne peut décider de ce qui revient au traducteur ou au texte traduit, on ne saurait lui attribuer la signification de ‘moyen’ sans le banaliser, et cela d’autant plus que l’article utilise, en d’autres occurrences, les termes anglais de *mean* ou de *manner* avec le sens indiscutable de ‘méthode’ ou de ‘manière’. *Médium* signifie ici, à la fois, ‘élément’ – le ‘milieu’ dans lequel s’effectue la réalisation du tableau, l’environnement du plein air – et ‘véhicule’, à savoir, semble-t-il, d’un côté ce par quoi la ‘nature’ arrive au regard (l’air comme conducteur de

A sensação de movimento e fluidez que a presença do ar livre produz no quadro impressionista – por um lado vinculada à luz, por outro ao “ritmo” do quadro –, teria futuramente correlato na prosa de Mallarmé, uma vez que o modo como seu trabalho textual é estruturado propicia um tipo de leitura – de certa maneira inconscientemente – realizada por vislumbres: a cada passada de olhos, novos elementos do texto são apreendidos. Para Robert Greer Cohn (1981: 3, grifo do autor), por exemplo, essas “*requintadas* dificuldades [de Mallarmé], no sentido forte da palavra, possibilitam um deleite estético raro, súbito e sofisticado, semelhante ao tom vibrante e fluvial dos amigos impressionistas (um exemplo claro sendo Monet, no caso de ‘Le nénuphar blanc’)”⁵². Illouz leva adiante a comparação (2016: 202), percebendo nesse mesmo poema em prosa um incessante movimento de aparição e desaparecimento:

É como se as lições dos Impressionistas incitassem Mallarmé a renovar a língua cada vez mais radicalmente. [...] Da pintura impressionista pode ser dito que ela histeriza a retina, captando as impressões visuais e as relações recíprocas antes de qualquer recomposição intelectual da visão, de tal maneira que os assuntos da obra (nenúfares, por exemplo) não cessam de aparecer e desaparecer sem jamais se fixarem; do mesmo modo, poder-se-ia dizer que a arte da prosa, em Mallarmé, histeriza a leitura, conduzindo o leitor a uma prática empírica, [...], tateante ou fulgurante, virtuosa ou perdida, ingênua e reflexiva a um só tempo, na qual o sentido, por lampejos, não cessa de aparecer e desaparecer...⁵³

O próprio poeta explica (OC II, 2003 [1895]: 68) essa produção de efeito, em *La Musique et les Lettres*, reclamando para ela, entretanto, uma mínima fixidez necessária. É o que a analogia estabelecida entre sua arte e a música – desdobrada, talvez, numa tripla analogia, dando conta também da pintura, pela plasticidade das imagens – esclarece:

l’objet à peindre, modelé, ‘métamorphosé’ par lui) et d’un autre côté l’artifice technique par lequel l’artiste parvient à rendre, sur l’espace statique de la toile, ce mouvement de conduction avec les ‘effets’ de palpitation lumineuse dont il affecte les objets qu’il mobilise. Environnement, ce ‘médium’ libère l’artiste des contraintes d’atelier et des principes qu’elles valorisent. Véhicule, il sollicite ‘une nouvelle manière de peindre’ – division de tons, variation de touches, emploi de couleurs pures –, un nouveau type de tableaux – non figés, non ‘finis’ – e par conséquent une nouvelle manière de regarder la peinture, non contemplative, car accordé à sa mobilité [...]”.

⁵² “They are exquisite difficulties, in a rich sense of that word, affording rare, subtle, sophisticated aesthetic delight, often akin to the vibrant, fluvial tone of his impressionist friends (a clear example being Monet, in the case of *Le Nénuphar blanc*).”

⁵³ “Tout se passe comme si les leçons de l’impressionnisme incitaient Mallarmé à renouveler toujours plus radicalement la langue. [...] De la peinture impressionniste, on pourrait dire qu’elle hystérise la rétine, en captant les impressions visuelles et leurs rapports réciproques avant toute recomposition intellectuelle de la belle façon que le sujet de l’œuvre (des nénuphars, par exemple) ne cesse d’apparaître et de disparaître sans jamais se fixer ; de même, on pourrait dire de l’art de la prose chez Mallarmé qu’il hystérise la lecture, en entraînant le lecteur dans une pratique empirique, [...], tâtonnante ou fulgurante, virtuose ou égarée, naïve et réflexive à la fois, où le sens, par éclairs, ne cesse d’apparaître et de disparaître...”

nesse traçado, há um minuto, sinuosas e móveis variações da Ideia, que a escrita reivindica fixar, aconteceu, talvez, em alguns entre vós, de confrontar a tais frases uma reminiscência de orquestra; em que sucedem reentrâncias na sombra, após um reboiço desejoso, do nada o eruptivo múltiplo sobressaltamento da claridade, como as próximas irradiações de um nascer de dia: vão, se a linguagem, pela retêmpera e pela expansão purificantes do canto, não lhe confere um sentido.⁵⁴

No trecho, Mallarmé reflete a respeito de seu discurso, sugerindo que, embora a escrita reivindique fixar o movimento disto que ele chama “Ideia”, aquela pode operar por meio de alternâncias entre esclarecimento (“claridade”) e dúvida (“sombra”), produzindo como que uma sensação de reminiscência – relacionada aqui à orquestra –, de latência, ou seja, a sensação de que se presenciou ou de que se compreendeu ao menos um resquício do texto, e de que esse entendimento ou percepção se dá de maneira descontínua – daí uma imagem tão plástica quanto a do nascer do dia, com seus raios de sol que surgem de lugares díspares, em ritmo variado, antecipando o aparecimento do próprio sol. Cabe frisar, contudo, que o autor destaca a vanidade desse sol se ele não se estabiliza – tal como a vanidade da linguagem se a ela não for eventualmente conferido um sentido, ainda que passível de mudanças.

De maneira similar, a captura do instante, nos quadros impressionistas, não funciona sem “o encanto de um limite meramente fantasioso”, o qual fixa esse instante, sem nem por isso fazer com que ele seja destituído da qualidade de seu movimento; a impressão precisa ser sempre a de algo cambiante, que “palpita com movimento, luz e vida”. Como não se trata mais de pintar a perfeição e a eternidade, as marcas do pincel, aparentes na tela, põem fim à invisibilidade do pintor, valorizada na tradição. O aparente inacabamento, resumido na palavra *simplificação* realça a “harmonia das cores e a impressão produzida por essa harmonia”⁵⁵ (SHIGEMITSU, 2001: 25), e é sinal, precisamente, de que o quadro foi feito por mãos humanas, com todas as suas imperfeições. Nesse sentido, a noção de belo não responde mais a algo da ordem do perene, do celestial ou do imutável; ao contrário, como se vê no *Olympia* de Manet, comentado por Mallarmé em “The Impressionists”, o nu não é idealizado

⁵⁴ “à ce tracé, il y a une minute, des sinueuses et mobiles variations de l’Idée, que l’écrit revendique de fixer, y eut-il, peut-être chez quelques-uns de vous, lieu de confronter à telles phrases une réminiscence de l’orchestre ; où succède à des rentrées en l’ombre, après un remous soucieux, tout à coup l’éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiations d’un lever de jour : vain, si le langage, par la retrempe et l’essor purifiants du chant, n’y confère un sens.”

⁵⁵ “Quant à la simplification, elle signifie que le peintre attaché essentiellement de l’importance à l’harmonie des couleurs et à l’impression produite par cette harmonie.”

nem sublime. Trata-se de um nu real demais, no qual fica explícita a posição de cortesã ocupada pela figura na tela, jamais antes retratada com tamanha crueza.

Figura 11 – *Olympia*, 1863, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris

Essa *simplificação*, patente tanto nas figuras como nos ambientes, e alcançada na tela pelo auxílio de cores claras, aplicadas parcial ou sucessivamente, contrapõe-se ao aspecto rebuscado, artificial da moldura, causando a impressão de que, ao ser transportado pela contemplação de alguma cena natural, o observador não pode se desprender completamente do fato de estar diante de um quadro. Em paralelo, é precisamente isso o que acontece quando se está diante de um poema mallarmeano: mesmo face à notável qualidade lírica do verso, a aparente arbitrariedade das construções sintáticas e da pontuação – assim como a rigidez aparentemente desconforme da moldura, nos quadros dos impressionistas – não permite ao leitor uma distração quanto ao fato de que o que se tem em mãos é um poema. Valéry chama atenção (OCV, 1957 [1929]: 667, grifo meu) para esse fato quando descreve a experiência de ler um verso de Mallarmé como uma experiência profundamente metalinguística: “o verso de Mallarmé, tal como eu o lia, com essa compreensão imperfeita que o acompanhava,

impunha-me a existência do próprio verso, entendido ou não! No primeiro plano, não o sentido, mas a *existência* do verso.”⁵⁶

De fato, uma das marcas mais conhecidas do autor do “Sonnet en –yx” (1887) consiste na elaboração sintática, aventura que, nos anos 1870, mesmo que de maneira mais discreta, já lhe atribuía certa fama de “louco literário”⁵⁷, datada da publicação de dez poemas ditos “incompreensíveis” no *Parnasse Contemporain* de 1866 (“Les Fenêtres”, “Les Fleurs”, “Renouveau”, “Angoisse”, “*Las de l’amer repos où ma paresse offense...*”, “Le Sonneur”, “L’Azur”, “Brise Marine”, “Soupir”, “Aumône” e “Don du poème”), e levada adiante com alguns dos poemas em prosa que posteriormente fariam parte da seção “Anecdotes ou poèmes” de *Divagations* (“Frisson d’hiver”, “La Pipe”, “L’Orphelin”⁵⁸, “Le phénomène futur” e “Le démon de l’analogie”), publicados entre 1868 e 1875 na *Revue des lettres et des arts*. Um bom exemplo dentre os textos dessa época pode ser contemplado num quarteto de “Don du poème” (OC I, 1998 [1866]: 17), cuja inversão sintática parece representativa da operação mallarmeana:

Noire, à l’aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d’aromates et d’or,
Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor,
L’aurore se jeta sur la lampe angélique.⁵⁹

Nesse quarteto, os complementos que antecedem o sujeito e o verbo, bem como as rimas internas aos versos (em francês “deplumée”, “brûlé”, “glacé”) constituem dois elementos na criação de uma expectativa a respeito de quem ou do quê se estaria falando, de maneira que apenas no final se descobre a palavra “aurore” como sendo foco do trecho selecionado. Tal inversão, mais do que produzir essa expectativa, atravanca a leitura – principalmente quando realizada em voz alta. Num primeiro momento, há dificuldade em se produzir uma entonação que não dialogue apenas com a métrica do poema, mas também com suas possibilidades de significação. Somente uma segunda leitura, já familiarizada com o mecanismo, permite que o fator em questão seja reproposto de maneira produtiva.

⁵⁶ “Par conséquent, le vers de Mallarmé, tel que je le lisais, avec cette imparfaite compréhension qui l’accompagnait, m’imposait l’existence du vers lui-même, compris ou non ! Au premier plan, non le sens, mais l’existence du vers.”

⁵⁷ Termo usado de maneira generalizada pela recepção contemporânea a Mallarmé, mas desenvolvido mais profundamente em BLAVIER, André. *Les Fous littéraires*. Paris: Éditions des Cendres, 2000 [1982].

⁵⁸ Que na coletânea de poemas-críticos é intitulado “Réminiscence”.

⁵⁹ Como falarei, a seguir, do texto em francês, considere por bem deixá-lo no corpo do texto. Para uma tradução meramente ilustrativa: “Negra, de asa sangrenta e pálida, desplumada,/ Pelo vidro queimado de aromas e ouro,/ Pelas vidraças geladas, ah! mornas ainda/ A aurora se jogou sobre o abajur angelical.”

Ora, assim como nesse exemplo, outros dos textos publicados entre os anos 1860 e os anos 1870, embora ainda longe das experiências limite que marcariam a produção mallarmeana da última fase, apresentam, também eles, algumas inovações inequívocas no âmbito da ordem da sentença. O diálogo das coletâneas do *Parnasse* e da *Revue des lettres* com a ideia de simplificação nos quadros impressionistas parece incontestado: tal como o modo de aplicação das cores claras se contrapõe ao aspecto requintado da moldura, o lirismo do vocabulário pouco rebuscado (à exceção, talvez, de “aromates”) parece ir no sentido oposto ao da elaboração sintática. Em outros termos, as engrenagens textuais, ou físicas, impõem-se como entrave à apreensão, trazendo leitores e observadores de volta para o próprio ato da leitura e da observação, e acionando, com isso, outras competências no curso do ato de interpretar.

Mallarmé, nesses textos, mostra-se inteiramente discípulo de um Baudelaire ou de um Edgar Poe⁶⁰, e talvez principalmente deste último, em cujo essencial “Philosophy of Composition” (1846) consta a seguinte afirmação: “É meu desígnio deixar claro que nenhum ponto em sua composição [do *Corvo*] é referível a acidente ou intuição – que o trabalho encaminhou-se, passo a passo, para sua completude, com a consequência precisa e rígida de um problema matemático”⁶¹ (1899 [1874-1875]: 268). E realmente: afinar-se aos procedimentos matemáticos que, para Poe, fornecem o fundamento da produção de efeito no texto literário, equivale, nesse recorte da produção poética de Mallarmé, a oferecer ao leitor uma prévia disto que em sua prosa tardia seria afirmativamente uma problematização da leitura mecânica ensinada nas escolas⁶²; equivale, em outras palavras, a exigir uma nova forma de realizar essa atividade – uma leitura que nos livra da posição de joguetes na qual nos colocam todos os dias os discursos que permeiam a sociedade.

⁶⁰ Ou, ao menos, de um certo Baudelaire e um certo Poe, trabalhados por autores como Friedrich, mas problematizados pela crítica baudelaireana mais recente. Ver, por exemplo, BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁶¹ “It is my design to rend it manifest that no one point in this composition is referable either to accident or intuition – that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem”.

⁶² Parece pertinente lembrar aqui de uma colocação de Henri Meschonnic (1998 : 4) que colabora para a reflexão sobre esse ponto: “Trata-se, paradoxalmente, para entender, justamente, de não traduzir. De não explicar. Um sentido. De reconhecer, aqui, uma surdez; aqui, onde, normalmente, a escola nos ensina uma atitude que tomamos por natural, quando na verdade ela é (e o esconde bem) exatamente o contrário.” [“Il s’agit, paradoxalement, pour comprendre, justement, de ne pas traduire. De ne pas expliquer. Un sens. De reconnaître, là, une surdité, là où, d’habitude, l’école nous apprend l’attitude qu’on prend pour naturelle, au lieu qu’elle est (et le cache bien) tout le contraire.”]

Nas telas impressionistas, a moldura que interrompe, de certa forma, o movimento, cumpre esse papel de chamar a atenção do observador para a materialidade da obra de arte, trazendo-o de volta para a realidade e, num certo sentido, conduzindo-o a uma *perspectiva* bidimensional. O envólucro é responsável por dar concretude ao quadro, mesmo se por apenas um minuto. Trata-se de uma das razões pelas quais, para esses pintores, o tamanho da tela passa a ser determinante desde o primeiro planejamento. Em seu comentário sobre *Le linge*, Mallarmé esclarece que um “ponto de vista arbitrariamente fixo [...] se impõe ao espectador”, sendo então necessária uma tela em tamanho real, mas com escala menor, à certa distância, a fim de jogar com a perspectiva artificial da tradição e, ao mesmo tempo, dar conta de uma cena do cotidiano. Por isso, eleger um instante significa dialogar com o aspecto efêmero, *arbitrário* das coisas – em vez de se pautar por uma ideia de eternidade, de estabilidade –, e, nessa lógica, significa igualmente confrontar o esqueleto retórico que sustenta a pintura da tradição, cuja *actio*, a realização, deveria exprimir o *perene*.

Assim, o elo com a ação retratada é alterado: não se trata mais de contar uma história intemporal por meio de um discurso pictórico calculado mediante uma dada disposição de figuras prevista culturalmente, mas sim de registrar um instante, emoldurar um momento – ou mesmo uma determinada luminosidade na passagem do dia. Com isso, a correspondência entre gênero pictórico e tamanho de tela, outra marca da pintura da tradição, perde em interesse, deixando de ser mandatória. Passa a ficar em evidência, primeiramente, a capacidade de registrar esse instante, sendo por vezes necessário realçar sua amplitude ou vastidão, o que em geral era por vezes feito, como no caso de *Le linge*, a partir do uso de telas de grande porte.

É, pois, como se essa nova perspectiva que Mallarmé vê na arte japonesa, em oposição à arte ocidental e seu academicismo, exigisse uma variabilidade de formatos. Ela ressalta o fato de que o trabalho ao ar livre concorre, ante a possibilidade de uma luz que atinge o objeto pintado por igual⁶³, para “uma nova maneira de pintar”. Para o poeta, apenas no ar livre – começo e fim da questão estudada – poderiam “os tons da pele de um modelo manterem suas verdadeiras qualidades, sendo iluminados quase igualmente por todos os lados”. De acordo com ele, essa presença do ar e da atmosfera que instabilizam os contornos do desenho seria registrada pelos pincéis dos impressionistas – na ausência de uma tinta

⁶³ Diferentemente do que se teria num estúdio, em que é necessária a escolha de determinado foco de luz, mais forte em um ou outro traço desse objeto.

transparente e neutra – através de leveza ou peso no toque, bem como de uma regulação do tom.

Figura 12 – *Le linge*, 1875, óleo sobre tela, 145 x 115 cm, Barnes Foundation, Philadelphia

A preocupação deixa de ser, dessa maneira, direcionada a um primado do desenho; ela passa a se ligar, primeiramente, ao uso da cor sob a influência da luz natural e da atmosfera que incidem sobre pessoas e objetos. Como descrito em “The Impressionists”, tal incidência parece roubar das figuras retratadas “alguma substância e solidez, ao passo que os contornos, consumidos pelo sol encoberto e desgastados pelo espaço, tremem, derretem-se e evaporam na atmosfera ao redor, a qual extrai realidade das figuras, mesmo que pareça fazê-lo apenas

para preservar-lhes o aspecto de verdade”. Ora, esse talvez seja o melhor exemplo do questionamento que os impressionistas esboçam quanto à estrutura retórica clássica.

É claro que tanto as telas desses pintores como os escritos de Mallarmé estão calcados num pensamento retórico à maneira dos antigos, e por isso operam, de uma forma ou de outra, por meio de um certo uso da estrutura retórica clássica. Mas isso não os impede de apresentar divergências a essa sistemática discursiva secular: em conformidade com a descrição do trecho acima, os contornos imperfeitos das figuras impressionistas procuram preservar, tal como procuravam fazer os contornos perfeitos da tradição, o *aspecto de verdade*. À diferença dos segundos, todavia, os primeiros não o fazem por meio da ilusão – de um trabalho com a proporção, com a distribuição calculada das figuras na tela –, e sim pelo escancaramento do artifício técnico empregado, isto é, pela clara marca do toque do pincel no quadro. Há, no caso dos pintores da nova escola, um questionamento da *actio*, da realização, visto que valorizar o primado da cor é se posicionar contra uma ideia de perspectiva como “ciência completa e artificialmente clássica que transforma nossos olhos em joguetes de uma educação civilizada” – muito embora o que eles propõem esteja longe de ser uma negação da própria ideia de *perspectiva*, num sentido mais amplo⁶⁴.

Eis, portanto, um outro paralelo entre a arte impressionista e a poesia de Mallarmé, colocado agora nos termos deste último: ímpeto de desconstrução retórica imbuído de gesto não menos retórico. De fato, o Mallarmé dos últimos anos faz algo parecido com o que propõem os impressionistas. Por meio de um discurso particularmente construído mediante essa estrutura clássica, como *La Musique et les Lettres*, Mallarmé procura escancorar a *actio*⁶⁵. No texto, essa abertura fica clara quando o poeta explicitamente se queixa (OC II, 2003: 67) de ser obrigado a operar em público “a desmontagem ímpia da ficção e consequentemente do mecanismo literário, para espalhar a peça principal ou nada”⁶⁶ – uma

⁶⁴ O paradigma japonês consiste ainda num tipo de perspectiva. Bidimensional, é verdade, mas ainda assim um tipo de perspectiva.

⁶⁵ Fumaroli (1994: 5) lembra que o século XIX é aquele que põe fim ao ensino de retórica, substituindo-o pelo ensino de história literária – leitura que permite a Marchal enxergar (1997: 279) o XIX como um século de “desmoronamento do império da eloquência” [“effondrement de l’empire de l’éloquence”]. Do ponto de vista da *elocutio*, nesse sentido, a inovação mallarmeana, como procurarei discutir mais adiante no presente capítulo, pode ser encontrada, para ficar num exemplo de peso, na célebre fórmula da *desaparição elocutória do poeta*, cujo segundo termo, sugerindo uma reproposição dessa *elocutio*, aparece como requisição de uma nova visada no que compete à dimensão estilística do discurso.

⁶⁶ Na íntegra: “Nós sabemos, cativos de uma fórmula absoluta, que, certamente, só é o que é. Incontinentemente afastar entretanto, sob um pretexto, a isca, acusaria nossa inconsequência, negado o prazer que queremos sentir: pois esse além é o agente disso, e o motor eu diria, se não me repugnasse operar, em público, a desmontagem ímpia da ficção e consequentemente do mecanismo literário, para espalhar a peça principal ou nada. Mas, venero como, por uma farsa, projetam, para alguma elevação defendida e de faísca! o consciente falta em nós disso

objeção justificada pelo fato de que, segundo a afirmação desesperançosa de “Le mystère dans les Lettres” (OC II, 2003: 234), “os contemporâneos não sabe[ria]m ler”⁶⁷.

Marca estilística distintiva do autor do *Fauno*, esse “não saber ler” se relaciona com a dificuldade de apreensão do texto, que acaba, por exemplo, trazendo a atenção do leitor primeiramente para a camada visível de um poema. Trata-se de uma marca que exige, por parte desse leitor – ou do observador, no caso das pinturas –, uma postura crítica para com “as crenças de que nossas comunidades precisam – a crença na ideia, na existência da verdade, na do absoluto, nas virtudes ao mesmo tempo unificadoras e transcendentais da língua”⁶⁸ (ETTLIN, 2017: 17), isto é, dito de outra forma, para com as *ficções* às quais atribuímos, todos nós, status de verdade. Mas antes de seguir a análise, sobrevoemos brevemente o problema das *ficções* em Mallarmé, que além de auxiliar a presente reflexão, será retomado em outros momentos deste trabalho.

A partir das “Notes sur le langage” (1869-1870) e de *Igitur* (1871), a investida poética de Mallarmé irá precisamente na direção de uma poesia consciente de si mesma e de seu poder sobre a linguagem. Para ficar apenas no primeiro texto, trata-se de uma espécie de tratado constituído por notas fragmentárias; um conjunto de ideias sobre a então ciência da linguagem – atualmente chamada Linguística – à luz de uma leitura entusiasta do *Discurso do método* (1637) de Descartes e de estudos dos linguistas alemães, sobretudo Max Müller e Franz Bopp⁶⁹. O excerto a seguir dá uma dimensão desses questionamentos:

Todo método é uma ficção, e bom para a demonstração.

A linguagem apareceu como instrumento da ficção: ela seguirá o método da Linguagem. (a ser determinado) A linguagem se refletindo.

Enfim, a ficção parece ser o próprio procedimento da mente humana – é ela que coloca em jogo todo método, e o homem é reduzido à vontade.⁷⁰ (OC I, 2003 [1929]: 504)

que no alto explode.” [“Nous savons, captifs d’une formule absolue, que, certes, n’est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet au-delà en est l’agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.”]

⁶⁷ “Je préfère, devant l’agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire –”.

⁶⁸ “des croyances dont nos communautés ont besoin – la croyance en l’idée, en l’existence de la vérité, en celle de l’absolu, en les vertus à la fois fédératrices et transcendentales de la langue”.

⁶⁹ Voltarei a isso no próximo capítulo.

⁷⁰ “Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.

Le langage lui est apparu l’instrument de la fiction : il suivra la méthode du Langage. (la déterminer) Le langage se réfléchissant.

Apresentados os métodos como *ficção*, a *linguagem* como um instrumento, a *ficção* como um procedimento da *mente humana*, que por sua vez colocaria em funcionamento qualquer método, ou seja, qualquer *ficção*, a lógica dessa tríade (*mente humana*, *linguagem*, *ficção*), um pouco como a do *cogito*, propõe a ideia de que, se todo método é uma *ficção*, e se toda *ficção* é produto da mente humana operacionalizado pela linguagem, a linguística seria uma ciência que tem por objeto seu próprio instrumento. A percepção dessa reflexividade, ou seja, do fato de a linguística ser um discurso sobre o discurso, traz para a poesia de Mallarmé certa liberação quanto a um “ideal”, e faz com que ela passe a repousar sobre um fundamento científico cujo objeto é a linguagem. Isto posto, não poderia mais haver, para Mallarmé, a partir daí, um caminho que não levasse ao exercício de uma poesia reflexiva, profundamente crítica, a ser poeticamente teorizada nas *Divagations*.

Em *La Musique et les Lettres*, essa *ficção* – cuja desmontagem ímpia Mallarmé se propõe a fazer – pode ser entendida justamente como um problema de discurso, e talvez principalmente, do discurso que tem por pretensão o convencimento. Trata-se, portanto, de um problema da ordem das letras – daí Mallarmé mencionar a desmontagem do *mecanismo literário*⁷¹ –, o qual, todavia, dificilmente poderia ser solucionado, e que o seria menos ainda com a explicação essencialmente retórica do poeta na conferência de Oxford e Cambridge – uma desmontagem *ímpia*, portanto; *cética*, para dizer tudo.

Parece ser com isso em vista que Marchal resume (1997: 293) a tentativa de *La Musique et les Lettres* nos seguintes termos: um discurso para ser lido, o qual aparece, então, como metadiscurso,

um discurso que diz, a seu modo, a impossibilidade do discurso, a inadequação do tratamento retórico, e que inventa, em suma, uma retórica, metafórica e reflexiva, na qual a digressão – a divagação – se sobrepõe à argumentação. Esse discurso não visa convencer, isto é, colocar para funcionar os mecanismos tradicionais do crédito, mas suscitar, ao contrário, uma prática da leitura que consiste em desconstruir esses mecanismos do crédito...⁷²

Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté.”

⁷¹ Annick Ettlin (2017: 17) talvez ajude a melhor compreender a questão: “graças à literatura, a ideia, a verdade, o absoluto, os valores cultural e transcendental da língua passam a existir, quando neles se crê, se a eles é dada uma forma e se se começa a agir ou a interagir de acordo com eles.” [“grâce à la littérature, l'idée, la vérité, l'absolu, les valeurs culturelle et transcendante de la langue existent, quand on y croit, qu'on leur donne forme et qu'on se met à agir ou interagir en conséquence.”]

⁷² “Ce discours à lire apparaît alors comme un métadiscours, un discours qui dit à sa façon l'impossibilité du discours, l'inadéquation du traitement rhétorique, et qui invente en somme une autre rhétorique, métaphorique et réflexive, où la digression – la divagation – prend le pas sur l'argumentation. Ce discours-là ne vise plus à

Ora, tornando a pensar na *actio* contestada pela pintura impressionista, a perspectiva, quando *ciência completa e artificialmente clássica que transforma nossos olhos em joguetes de uma educação civilizada*, contribuiria para que essas ficções, por meio da convenção, passassem despercebidas. Por essa lógica, *descondicionar o olhar* demasiado habituado às convenções – através, por exemplo, do trabalho com uma perspectiva bidimensional – aparece como uma questão para a então nova escola.

Esse *descondicionamento*, que Mallarmé identifica mais pontualmente na prática de Manet, se apresenta como um impulso de se “ignorar tudo o que foi feito em arte por outros, e tirar de sua própria consciência efeitos de simplificação”; não se trata, portanto, de *renegar* tudo o que veio anteriormente – de acordo com Mallarmé, Manet era “visitante nas principais galerias francesas e estrangeiras, e um erudito estudioso de pintura” –, mas de *desconsiderar intencionalmente* com vistas a uma problematização, a uma atitude crítica. Mallarmé entende que, pela proposta impressionista, “cada trabalho deve ser uma nova criação do espírito”:

A mão, é verdade, conservará alguns dos segredos de manipulação adquiridos, mas o olho deve esquecer tudo aquilo que já viu e aprender novamente a lição diante dele. Deve abstrair-se da memória, enxergando só aquilo que vê, e como se pela primeira vez; ao passo que a mão deve tornar-se uma abstração impessoal guiada apenas pelo impulso, alheia a todo ardil prévio.

Assim, Manet preconizaria uma fuga quanto às convenções da pintura: embora suas telas sejam, em geral, em grande formato, seus assuntos de predileção não são

emprestados das Escrituras, da mitologia ou da História, nem de determinado personagem ilustre, isto é, assuntos impregnados de eternidade ou de majestade, que haviam feito a delícia de muitos pintores antes dele, incluindo os românticos, seus predecessores imediatos: os assuntos de Manet são as pessoas, uma multidão, uma paisagem ou um espetáculo visto ordinariamente na vida cotidiana.⁷³ (SHIGEMITSU, 2007: 25)

Na linha dessa múltipla ruptura de convenções, dessa preocupação com o olhar condicionado por meio do qual o público estava acostumado a observar a pintura, talvez um dos exemplos mais representativos entre os produzidos pela paleta do artista seja *Le déjeuner*

convaincre, c’est-à-dire à faire fonctionner les mécanismes traditionnels du crédit, mais à susciter au contraire une pratique de lecture qui consiste à déconstruire ces mécanismes du crédit...”

⁷³ “D’abord, les sujets préférés de Manet ne sont plus des sujets empruntés aux Écritures, à la mythologie, ou à l’Histoire, ni à certains grands personnages, autrement dit, des sujets empreints d’éternité ou de majesté qui ont fait les délices de bien des peintres avant lui, y compris les romantiques, ses prédécesseurs immédiats : les sujets de Manet sont des gens, une foule, un paysage ou un spectacle qu’on voit ordinairement dans la vie quotidienne.”

sur l'herbe, obra que traz uma cena da vida cotidiana, um piquenique em meio à natureza – salvo que num quadro de aproximadamente 2m². Como se não bastasse a ruptura com a hierarquia dos gêneros (trata-se, novamente, como no caso de *Le linge*, de uma pintura da vida cotidiana, ou seja, de um gênero menos elevado), a obra também apresenta, dentre os personagens, dois homens que, mesmo se vestidos, estão acompanhados por duas mulheres despidas: uma em roupas de baixo, ao fundo; outra no primeiro plano, completamente nua, posando de maneira inteiramente natural, com um olhar fixo em direção ao espectador. A

Figura 13 – *Un déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay, Paris

pintura é escandalosa, pois, além desses fatores visualmente ostensivos, não procura promover um diálogo com um conhecimento previamente adquirido nem conta uma história conhecida, de maneira que a fruição, pelo público contemporâneo, se dá através do desconcerto.

Em outros termos, a grande novidade no *descondicionamento do olhar* repousaria, talvez, no fato de que esta se tornava uma trilha pela qual deveriam se arriscar, obrigatoriamente, todos aqueles que se detiam frente aos trabalhos impressionistas – ou liam um texto de Mallarmé –: “perceber, quando observamos os objetos mais habituais, o deleite

que deveríamos experienciar se apenas os tivéssemos visto pela primeira vez”. Um *problema matemático*, pensando em Edgar Poe; porém, *guiado apenas pelo impulso, alheio a todo ardil prévio*. E nesse sentido, precisamente, a proposição de um *novo mecanismo retórico* – metafórico e reflexivo –, o qual visava suscitar uma prática da leitura movida pelo ímpeto de desconstruir os mecanismos da convenção, na esteira do que sugere Marchal, como foi mostrado ainda há pouco.

Essas linhas de força ecoam, em última instância, uma nova sensibilidade que emergia naquele fim de século; descrevem o lado pictórico da “crise inesperada” sobre a qual se debruça “The Impressionists”, e clarificam, nesse sentido, a própria pesquisa poética de Mallarmé (ILLOUZ, 2016: 201). Elas parecem ilustrar também, mesmo se de maneira menos evidente, o modo como essa mudança na ordem do sensível atinge o contexto político, que à época testemunhava uma situação até então inédita, protagonizada pelo advento do “universal sufrágio”, com o qual o poeta encerra o artigo. Pela primeira vez, colocava-se em pauta “a participação, na vida política da França, de um povo até então ignorado”, atitude que configura, para Marchal (2011: 338), a “justificativa histórica do impressionismo”, marcado pela

chegada de uma época democrática da pintura, e de sua vontade de descondicionar o olhar. Se a pintura impressionista revela realmente o natural, não é através de uma visão genial (que proviria ainda do sobrenatural), mas através de uma visão comum e impessoal, pois o sufrágio universal supõe uma igualdade estritamente numérica (uma voz igual a uma voz) – e, portanto, impessoal – dos cidadãos.⁷⁴

Essa nova sensibilidade democrática – associada aos ideias de liberdade, igualdade e fraternidade que moveram a Revolução de 1789 – em conjunto com Poe e sua teoria do artifício⁷⁵ – isto é, aquela ideia de que a produção de efeito na obra literária deveria se pautar

⁷⁴ “la justification historique de l’impressionnisme, qui marque l’avènement de l’âge démocratique de la peinture, et de sa volonté de déconditionner le regard. Si la peinture impressionniste révèle en effet la nature, ce n’est pas à travers une vision géniale (qui relèverait encore de la surnature), mais à travers une vision commune et impersonnelle, puisque le suffrage universel suppose l’égalité strictement numérique (une voix égale une voix) et donc impersonnelle des citoyens.”

⁷⁵ É possível que o uso do termo *artifício* aqui gere certa confusão. Até o presente momento falou-se nos termos de “artificial” e “artificialidade” para caracterizar a pintura da tradição no sentido de um aspecto que poderíamos chamar “forçado” ou “antinatural”, na medida em que o observador é ludibriado pela técnica, pelo artifício – os quadros, lembro, não pareciam ser feitos por mão humana. Quando o que entra em questão é Edgar Poe, isto que ele chama “teoria do artifício” não se relaciona diretamente com essa ideia de algo que parece *antinatural*, ou talvez, *sobrenatural* – a menos, é claro, quando se pensa em suas histórias de terror. Trata-se, por certo, do mesmo artifício, salvo que tanto em Poe, quanto nos impressionistas, como na poesia de Mallarmé, o engenho não serve para esconder do observador o fato de que aquilo que ele observa é uma *ficção*, mas justo o oposto: a produção de efeito se dá também naquilo que o observador ou o leitor passam a perceber que o que está posto é um discurso.

por um rigor quase matemático no trabalho textual – incitam em Mallarmé a defesa de uma *impessoalidade* como posição do artista moderno – presente tanto em sua poesia como na pintura impressionista. É porque a multidão, em “The Impressionists”, exige ver com os próprios olhos, que “o artista em si mesmo, seu sentimento pessoal, seus gostos particulares ficam [...] absorvidos, ignorados ou colocados de lado para o proveito da vida pessoal.”

E, no entanto, “The Impressionists” parece ser, numa passada de olhos, bastante personalista.

Por um lado, é verdade que Manet se encontra no centro do artigo, especialmente uma vez que seu nome está em destaque no título e que o dispositivo enunciativo a partir do qual o poeta lê o amigo faz parecer, como observa Marchal (2011: 335), que o texto corresponde a um monólogo no qual “se escutam as palavras de Manet detrás das de Mallarmé”⁷⁶. É igualmente verdade, por outro lado, que, no título como na argumentação em si, falar em *impressionistas* mais do que em *impressionismo* significa se posicionar quanto à multiplicidade do movimento e especificamente quanto às muitas diferenças individuais que o compõem, sem deixar de lado, com isso, o “efeito de grupo” associado à palavra “impressionista” (DURAND, 1998: 20). Em resumo,

Se existe uma escola impressionista, isto é, um conjunto de artistas que se reconhecem tanto em afinidades quanto em oposições comuns, não há uma doutrina do impressionismo, por isso – Mallarmé se explicará – que aquilo que liga os pintores do movimento entre si talvez seja uma mesma resistência às forças da doutrinação, uma mesma recusa da assimilação dogmática e de toda a intimação a algum programa que viria salientar e reger as práticas de cada um. [...] então menos Manet em seu papel de fundador [...] [do que] por precaução e decisão axiológica, a intenção de não lhe atribuir, no grupo estudado, nenhuma precedência que seria contraditória não apenas com o espírito “democrático” do impressionismo, mas ainda com o propósito e a argumentação do estudo.⁷⁷ (DURAND, 1998: 20)

⁷⁶ “Le dispositif énonciatif qui, sous les apparences d’un monologue, fait entendre la voix de Manet derrière celle de Mallarmé.”

⁷⁷ “S’il y a bien une école impressionniste, c’est-à-dire un ensemble d’artistes qui se reconnaissent autant d’affinités que d’opposants communs, il n’y a pas de doctrine de l’impressionnisme, pour cette raison – Mallarmé s’en expliquera – que ce qui lie entre eux les peintres du mouvement, c’est peut-être, une égale résistance aux forces de l’endoctrinement, un égal refus de l’assimilation dogmatique et de toute assignation à quelque programme qui viendrait surplomber et régir leurs pratiques respectives. [...] donc moins Manet de son rôle fondateur [...] [que] par précaution et décision axiologique, l’intention de ne lui attribuer, dans le groupe étudié, aucune préséance qui serait contradictoire non seulement avec l’esprit ‘démocratique’ de l’impressionnisme mais encore avec le propos et l’argumentation de l’étude”.

Em sua descrição das práticas dos demais impressionistas, Mallarmé sublinha mais de uma vez o fato de eles, especialmente nos conjuntos Monet, Sisley e Pizarro e em seguida Degas, Morisot, Renoir e Whistler, parecerem pintar de modo muito semelhante. Segundo ele, isso aconteceria porque “cada um [...] procura suprimir a individualidade em benefício da natureza”. No entanto, quando se olha com mais cuidado para os trabalhos desses pintores, acrescenta Mallarmé, essa impressão de semelhança, muito forte à primeira vista, logo se desfaz: “cada artista tem alguma peça de execução favorita, análoga ao tema aceito mais do que escolhido, uma aceitação criada em razão do país de nascimento ou residência, pois esses artistas via de regra encontram seus temas perto de casa, a uma caminhada de distância ou em seus próprios jardins.” Assim, Monet seria brilhante em retratar a água, Sisley preferiria a passagem do dia, e Pizarro, as florestas. Degas se concentraria na figura da mulher – seja a bailarina, seja a lavadeira –, Morisot, com sua lente feminina⁷⁸, pintaria como ninguém o próprio aspecto das coisas, enquanto Renoir se interessaria pelos efeitos trêmulos do brilho e da sombra, pelas harmonias provindas de tais combinações.⁷⁹

É interessante notar, contudo, o indício de uma possível predileção, em “The Impressionists”, pelo último grupo de artistas. No texto, apenas um parágrafo é dedicado ao primeiro grupo (Monet, Pizarro, Sisley), ao passo que Morisot, Renoir e Degas são analisados cada um num parágrafo individual. Uma possível explicação para essa ocorrência pode ser, sem dúvida, o fato de que a essa altura de sua vida, Mallarmé tinha mais contato, mesmo artístico, com o último grupo. No entanto, um comentário sobre a escolha dos tamanhos de quadro por Sisley e Pizarro parece indicar algo a mais. Nele, lê-se: “sendo minuciosos Impressionistas, esses pintores (à exceção de M. Claude Monet, que trata disso magnificamente) em geral não atentam para o tamanho natural dos temas, nem os tomam de cenas da vida privada: são antes de tudo paisagistas: restringem seus quadros ao tamanho mais fácil de se observar, e de olhos fechados preservam a lembrança.”

⁷⁸ A colocação de Mallarmé não parece, nesse caso, particularmente machista, diferentemente do que acontece em certos momentos de *La Musique et les Lettres*, por exemplo (cf. OC II, 2003 [1895]: 70). No retrato de Berthe Morisot em *Divagations*, chama atenção ele afirmar (OC II, 2003 [1897]: 148) que a pintora é uma das poucas “dissidentes do sexo” [“dissidentes du sexe”] a demonstrar verdadeiro talento, acrescentando que ela nos daria “uma verdadeira lição de virilidade” [“une vraie leçon de virilité”]. Como se o talento nas mulheres artistas fosse raro; como se a ideia de talento estivesse vinculada à de virilidade.

⁷⁹ Não deixa de ser curioso que o poeta não comente mais detalhadamente a prática de Whistler, tal como faz com as dos demais pintores citados. Como Manet – e talvez preenchendo um pouco o espaço que Manet deixou –, Whistler foi um grande amigo do poeta. Mallarmé traduziu uma conferência e uma fábula do artista americano (“Le Ten O’Clock de M. Whistler” de 1888 e “La valentine” de 1897, embora só a primeira tenha sido publicada), além de dedicar a ele um poema em verso (“Billet à Whistler” de 1890) e, como anteriormente mencionado, um em prosa (“Whistler”, em *Divagations*).

Parece haver aí certa distinção – reiterada pela ressalva sobre Monet – entre os impressionistas paisagistas e os demais. Isso pode indicar, ao mesmo tempo, uma crítica à falta de inovação na escolha dos tamanhos de tela e um resquício de pensamento tradicional quanto ao lugar que ocupam os paisagistas na hierarquia dos gêneros pictóricos. Em todo caso, a duplicidade da colocação não surpreende, nem menos ainda parece dismantelar a argumentação que a precede. Como foi visto, Mallarmé, a essa altura de sua carreira, não está mais preocupado em bombardear a tradição⁸⁰ – ele próprio se vale de recursos retóricos enraizados na cultura clássica, responsável por formar todos os artistas de sua geração. O que o poeta aparenta sugerir, mais do que isso, é uma reproposição dessa tradição, um novo pensamento sobre ela – no caso que nos ocupa, novamente, um *ímpeto de desconstrução retórica imbuído de gesto não menos retórico*, como é possível identificar em diversos de seus textos tardios, entre os quais “Crise de vers” – trabalho no qual o poeta se autodeclara testemunha da aventura empreendida pelo verso (OC II, 2003 [1897]: 205).

Com ou sem essa predileção, a estratégia de Mallarmé parece envolver em grande medida um olhar panorâmico sobre a situação das artes plásticas em sua época, e, mesmo que esse olhar esteja assaz centrado nos impressionistas, especialmente em Manet, muitos outros artistas possuem ligeiras aparições no texto. No decorrer da argumentação, Mallarmé cita, conquanto de passagem, Henri Regnault, Velásquez, Fantin-Latour, Chintreuil, Cézanne e, em reconhecimento a outras grandes tendências da pintura de sua época, Puvis de Chavannes e Gustave Moreau. Cabe afirmar, dessa forma, que a temática do nome e da nominação, da invocação, num certo sentido, circunda esse artigo do poeta. Talvez por isso Durand identifique (1998: 29) nessa tendência um duplo paradoxo que se colocará como problema imperativo para Mallarmé posteriormente: “de uma parte, a impossível identificação da singularidade absoluta; de outra parte, a despersonalização exigida pelo gesto que instaura a autonomia do criador...”⁸¹.

Esse duplo paradoxo pertence a uma discussão de maior fôlego. A menção a ele parece, no entanto, exigir ao menos uma mínima clarificação, pois o segundo elemento que

⁸⁰ Ao contrário do que se pode flagrar na insubordinação de um texto como “Hérésies artistiques. L’art pour tous” (1862). Detalharei melhor isso no próximo capítulo.

⁸¹ “d’une part, l’impossible identification de la singularité absolue; d’autre part la dépersonnalisation exigée par le geste qui instaure l’autonomie du créateur...”

o compõe permite compreender melhor a articulação, no artigo, entre isenção e democracia. Diante disso, um novo parêntese faz-se aqui necessário.⁸²

Frequentemente utilizados fora de contexto, alguns trechos do poema-crítico “L’action restreinte” de *Divagations* talvez estejam entre os grandes responsáveis pela fama de politicamente conservador que Mallarmé levou desde suas primeiras recepções póstumas⁸³. Por ser um dos textos que compõem a seção “Quant au Livre”, encontra-se nesse poema-crítico o adjetivo *impersonnifié* (“impersonificado” ou “impessoalizado” são possibilidades de tradução), um dos responsáveis pelo conceito alemão *Entpersönlichung*, cunhado por Friedrich (1956) e traduzido incontáveis vezes pela crítica mallarmeana como *despersonalização* – até mesmo a crítica francesa o traz de volta na forma da palavra *dépersonnalisation*, como fica patente na citação de Durand há pouco utilizada. No trecho em que se insere o termo, Mallarmé escreve:

O Livro, onde vive o espírito satisfeito, em caso de mal-entendido, um forçado por alguma pureza de embate a sacudir o grosso do momento. Impersonificado, o volume, tanto quanto alguém se separa dele como autor, não reclama aproximação de leitor. Tal, saiba, entre os acessórios humanos, tem lugar sozinho: feito, sendo. O sentido sepultado se emudece e dispõe, em coro, folhas.”⁸⁴ (OC II, 2003 [1897]: 214).

Numa primeira leitura tem-se a impressão de que, para Mallarmé, seria preciso que o autor se colocasse à distância da obra, que por sua vez não precisaria sequer de leitor. Essa interpretação implicaria, da parte do poeta, um posicionamento, seja dito, razoavelmente alienado considerando aquilo que deveriam ser os lugares de autor, obra e leitor no funcionamento do sistema literário, para relembrar Antonio Candido (1961). Vem dela, por isso, o receio e/ou a crítica – ou ainda a crítica tornada elogio, como no caso de Sartre (1953; 1960) – de muitos dos autores que se voltaram para a produção de Mallarmé. Ainda outro indício da acuidade dessa interpretação poderia ser encontrado numa leitura *morceaux choisis* do texto que antecede “L’action restreinte” em *Divagations*, “Crise de vers” – sua

⁸² Participam dessa longa discussão, efetivamente, não apenas Mallarmé, mas também seus comentadores. Não cabe adentrá-la em profundidade nesta dissertação, razão pela qual tentarei aqui apenas apresentar sucintamente o problema, retomando-o, na medida do possível, no próximo capítulo, porém sem a pretensão de discuti-lo com a propriedade que ele de fato exigiria.

⁸³ Vem à mente, por exemplo, o início das discussões entre Sartre e Blanchot sobre a obra de Mallarmé. Um comentário mais detido sobre o assunto pode ser encontrado num artigo que escrevi para a *Revista Non Plus*: Cf. MICAELIA, 2015.

⁸⁴ “Le Livre, où vit l’esprit satisfait, en cas de malentendu, un obligé par quelque pureté d’ébat à secouer le gros du moment. Impersonnifié, le volume, autant qu’on s’en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets.”

desaparição elocutória do poeta (OC II, 2003 [1897]: 211) consistindo, talvez, na evidência mais flagrante.

Exceto que a colocação destacada acima, mesmo quando isolada, soa estranhamente radical para um poeta que se insere com frequência, como foi visto, numa posição de conciliador, de testemunha.

Tal parece ter sido a base da desconfiança de Sandra Stroparo em sua tese de doutorado. Na reflexão ali desenvolvida, a pesquisadora se faz questionamentos que, para esta argumentação, mostram-se carregados de pertinência: “publique, mas não espere leitor? Despersonifiquem-se autor e leitor? A desapareição do leitor ainda justificaria a existência da obra?” (2014: 96). Para responder a isso é preciso deixar claro, em primeiro lugar, que no contexto de “L’action restreinte” o trecho aqui em questão não é uma afirmação solta, nem uma provocação. Não se trata de um propósito que Mallarmé quer discutir, mas tão somente do resultado no qual ele chega após um longo raciocínio sobre o problema da ação – quase como um tipo de engajamento – para o escritor.

No texto, o percurso do autor toma por ponto de partida o seguinte problema: um jovem poeta vem expressar-lhe a necessidade de agir, reclamando que para sua geração não há motivo que justifique uma insurgência contra o que quer que seja, ao que o poeta tenta persuadi-lo de que essa necessidade de “agir” diz muito mais respeito à vaidade humana de (re)afirmar (ou de firmar) o sentido de sua própria existência do que do *agir* em si mesmo. Também nesse texto, como havia feito em “Crise de vers” com o comentário sobre a separação do *duplo estado da fala*, Mallarmé responde a uma reivindicação para que se distinga a literatura do jornalismo, e, problematizando essa requisição, sustenta que a ação corriqueira da escrita jornalística⁸⁵, não por acaso, é mera representação do que se julga ser o presente – e que, do ponto de vista da escritura, não teria longa duração –, ao passo que a escrita poética, literária, embora sem poder efetivo sobre os acontecimentos sociais – ou talvez não tão efetivo (OC II, 2003 [1897]: 216), isto é, pelo menos, não a curto termo –, está necessariamente na gênese do que seria o mundo simbólico ocidental e exerce seu poder diretamente sobre os indivíduos – tanto aqueles que a utilizam como aqueles que por ela são atingidos.

Com efeito, nos últimos 20 anos, a crítica mallarmeana vêm sentindo a necessidade de repensar o problema do *duplo estado da fala* – tal como o de outras fórmulas mallarmeanas

⁸⁵ Ou, em todo caso, da escrita que se associa ao *estado bruto ou imediato da fala* em oposição àquela que se associa ao *estado essencial da fala* (OC II, 2003 [1897]: 2005).

hipercomentadas, à exemplo da *desaparição elocutória do poeta*⁸⁶, como mencionei anteriormente. Numa análise surpreendente desse primeiro trecho de “Crise de vers” em *Le double discours de Mallarmé*, Ettlin propõe (2017: 59) que a separação desses dois estados não é uma invenção de Mallarmé, e que “se a época quer separar a linguagem e imagina dois ‘estados’ que esta buscaria direcionar a diferentes atividades, elas também separadas, uma tal decisão, tomada coletivamente, reunindo no percurso uma comunidade poética mais heterogênea, parece, aos olhos de Mallarmé, merecer ser debatida.”⁸⁷ Segundo ela, em meio a seu questionamento, o poeta não atacaria tanto o *duplo estado*, e sim a interpretação que a época faria sobre isso precisamente num momento em que se reserva a *fala bruta* ao espaço comum e a *fala essencial* à literatura. Nas palavras da autora (2017: 60),

Mallarmé saúda a virtude primeira da literatura: encorajar o homem comum a se utilizar da língua de uma maneira “essencial”, levando a sério os poderes desta. Ele sugere que a literatura nos leva a desenvolver uma relação mais exigente com a linguagem, já que apenas ela, entre todas as ações humanas, não se submete ao ‘emprego elementar’.⁸⁸

Isso posto, Ettlin fecha o argumento sugerindo que a questão para Mallarmé não é exatamente um *duplo estado* da fala, mas duas *maneiras* de se utilizar a linguagem.

Ora, em “L’action restreinte”, a metáfora do poeta para o qual a aflição do apito indicando a travessia pelo túnel da época sinaliza a necessidade de aguardar pacientemente até a desaceleração e a chegada à plataforma, palácio virginal da cidade (OC II, 2003 [1897]: 217), dá o tom da resposta de Mallarmé quanto àquela que deve ser a ação do escritor em nosso mundo. Seria otimista a ideia do escritor que atravessa o túnel da época preparando a obra a ser então valorizada num – quem sabe – futuro. Entretanto, a resposta mallarmeana mostra-se um pouco mais prática do que parece: diante do obstáculo inevitável – uma época que defende a separação da fala em dois *estados*, destinando a brutalidade ao espaço público –, não adianta saltar do trem, não adianta ignorar o silvo do apito. Escreve Mallarmé: “mal informado aquele que se bradaria seu próprio contemporâneo, desertando, usurpando, com

⁸⁶ Cf., por exemplo, RANCIÈRE, 1996 e 1997; DURAND, 1997; MESCHONNIC, 1998; MARCHAL, 2014 e 2015; ETLIN, 2017.

⁸⁷ “Si l’époque veut séparer le langage et imagine deux ‘états’ qu’elle cherche à renvoyer à des activités différentes, elles aussi séparées, une telle décision, prise collectivement, rassemblant une communauté poétique plutôt hétérogène au demeurant, semble mériter débat aux yeux de Mallarmé.”

⁸⁸ “Mallarmé salue la vertu première de la littérature : encourager l’homme commun à se servir de la langue d’une manière ‘essentielle’, en prenant au sérieux ses pouvoirs. Il suggère que la littérature nous pousse à développer ce rapport plus exigeant au langage, puisqu’elle seule parmi toutes les actions humaines ne se soumet pas à l’ ‘emploi élémentaire’.”

insolência igual, quando o passado acabou e que tarda um futuro ou que os dois se misturem perplexamente com vistas a mascarar o ínterim.”⁸⁹ (OC II, 2003 [1897]: 217)

A resposta: “resgarde-se e esteja presente. [...] Publique.”⁹⁰ (OC II, 2003 [1897]: 217). Publicar então significa, para Mallarmé, estar atento, permanecer ativo e criticar essa ideia de que a literatura pertence a uma esfera demasiado isolada para estar fora do alcance do homem comum. O livro⁹¹ é uma forma de o autor se manter na ativa, agindo, mas sem se contaminar pelo grosso do momento (OC II, 2003 [1897]: 217); ele não implica uma *persona* de autor, nem demanda um leitor (e *demandar* aqui é a palavra chave, pois não significa que o livro não *queira* um leitor). Em outras palavras, haveria uma vaidade em exigir leitores e reconhecimento, consideradas as condições históricas nas quais se publica – o que não quer dizer que a demanda não seja legítima, mas apenas que o presente (ou aquilo que o jornalismo propõe como presente) é demasiado vulgar para que seja dada importância devida à poesia – e, seguindo essa lógica, a ação direta seria para Mallarmé simples vaidade diante de um suposto presente. O poeta precisa agir, sim, mas a ação deve ser restrita, dentro das competências de cada um.

Trocando em miúdos, quando Mallarmé fala do livro *impersonnifié*, não se trata do livro que existe isolado no mundo, sem princípio e sem fim.

Entpersönlichung é um substantivo abstrato (-ung sendo sufixo de substantivo) em que *persönlich* pode ser um advérbio (como em português, “pessoalmente”) ou um adjetivo (“pessoal”), que se inicia pelo prefixo *ent-*, o qual implica “retirar algo ou alguma função de”, como *entdecken* (“descobrir”, do verbo *decken* – “cobrir” –, portanto “sem cobrir”) ou *entkoffeinieren* (“descafeinar”, do substantivo *Koffein* – “caféina” –, ou seja “sem caféina”). Por seu turno, *impersonnifié* é um adjetivo, derivado de *personne* (“pessoa”), em que *personnifié* pode significar “personificado” ou “pessoalizado” (vindas de “personificar” e “pessoalizar”, as quais Caldas Aulete (1985: 2794) define como sendo sinônimas); e o prefixo *im-* (derivado de *in-*), em francês como em português indica um antônimo de adjetivo, à exemplo de *immensurable* (“imensurável”, “que não se mede”) ou *interminable* (“interminável”, isto é “que não termina”).

⁸⁹ “Mal informé celui qui se croirait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmêlent perplexement en vue de masquer l’écart.”

⁹⁰ “garde-toi et sois là. [...] Publie.”

⁹¹ Cabe ressaltar que, na obra do poeta, o livro é sempre uma preparação para o *Livro* com L maiúsculo. A referência aqui, é claro, diz respeito ao grande projeto de Mallarmé conhecido como *Le Livre*, cujos esboços foram publicados postumamente na forma de *Les notes du Livre*, com organização de Jacques Scherer (1957).

Trata-se, certamente, de uma ligeira observação morfológica sobre o neologismo mallarmeano, mas que parece fazer avançar o debate, pois, mesmo em se ignorando o paradigma no qual está inserido o termo *impersonnifié*, esse vocábulo ainda não significaria imediatamente um processo de distanciamento no qual o livro terminaria sem a pessoa que o produz, uma *despersonalização*. *Impersonnifié*, que em português poderia ser traduzido, como se propôs previamente, tanto como *impersonalizado* como quanto *impessoalizado*, subentende, na esteira da longa metáfora teatral que propõe Mallarmé em “L’action restreinte”⁹², um livro “não personificado”, “impersonificado”, que não pressupõe a *persona* de autor – e não o desaparecimento de uma voz autoral ou mesmo de um sujeito da enunciação – para ter sentido no mundo. E parece ser nessa mesma lógica que Meschonnic critica (1998: 7, grifo meu) a confusão que fazem os leitores de Mallarmé entre o sujeito e o indivíduo, citando-o em “Crise de vers”: “‘o poema, enunciador’. Não ‘o poeta’.”⁹³ De acordo com o teórico (1998: 6), quando relemos “L’action restreinte”, fica evidente que Mallarmé mostra a relação que se tem com a poesia como sendo “a mesma relação que se tem com a sociedade”⁹⁴; por isso, segundo a interpretação de Meschonnic (1998: 7), a ininteligência da poesia não estaria, para Mallarmé, destituída de consequências sobre a ininteligência da sociedade.

Mas é claro que, no cenário de “The Impressionists”, retomando o objeto aqui em evidência, a questão formalizada ao longo de “L’action restreinte” ainda era assaz precoce. O termo empregado mais de uma vez por Mallarmé é o mais recorrente possível, *impersonal* (“impessoal”), que caracteriza, nesse texto, como se enfatizou previamente, o gesto na mão do pintor impressionista e a atitude desse grupo de pintores para com o sentimento da época – o artista que se mistura à multidão mesmo sendo um contraponto em relação a ela⁹⁵. Nesse sentido, a democracia é também uma espécie de estado de anonimato como possibilidade para que o pintor – ou o escritor – continue produzindo; leitura que se comprova pois, no texto de Mallarmé, o nome de Manet é para a multidão e para o júri *new and unknown*, que

⁹² Na qual, após fazer um “espetáculo de Si” (OC II, 2003 [1897]: 215), o poeta acaba jogado num canto da rua e “a máscara caída” (OC II, 2003 [1897]: 216) no outro.

⁹³ “‘le poème, énonciateur’. Pas ‘le poète’.”

⁹⁴ “Mallarmé montre que le rapport à la poésie est le même que le rapport qu’on a à la société.”

⁹⁵ Análises mais aprofundadas dos problemas implicados na leitura de “L’action restreinte”, especialmente da perspectiva daquela articulação entre isenção e democracia anteriormente apontada, são realizadas por Jacques Rancière (1996; 1997). Aqui no Brasil, principalmente sobre a problemática que move “L’action restreinte”, Marcos Siscar escreveu um belo ensaio, intitulado “O túnel, o poeta e seu palácio de vidro” (2010), e ainda, no que tange democracia e aristocracia em Mallarmé, seu pequeno livro *Da soberba da poesia* (2012) apresenta apontamentos produtivos, e tem muito a contribuir para o debate. No que compete, por fim, ao problema da literatura em relação ao jornalismo (e vice-versa), cf. DRIGO AGOSTINHO, 2010.

optei por traduzir como *novo e anônimo* por alguns motivos⁹⁶ – muito embora a escolha apresente uma contradição que não existe em inglês.

O principal desses motivos talvez seja o intuito de fazer ressoar o final do texto, onde Mallarmé, relacionando a problemática do voto universal ao movimento impressionista, escreve (grifo meu):

Naquela crítica hora para a raça humana, quando a natureza decide trabalhar para si, esta requer a alguns de seus adoradores – homens novos e impessoais em comunhão direta com o sentimento de seu próprio tempo – que soltem as amarras da educação, deixem mãos e olhos fazerem o que quiserem, para, através deles, revelar-se. Pelo mero prazer de fazê-lo? Certamente não: para expressar-se a si mesma, calma, nua, habitual, para os que virão amanhã, entre os quais cada um consentirá em ser uma *anônima* [unknown] unidade nos poderosos números de um universal sufrágio, e em deter novos e mais sucintos meios de observá-la.

A escolha remete, além disso, a um trecho do poema-crítico “Solitude”, de *Divagations*, em que Mallarmé descreve (OC II, 2003 [1897]: 258, grifo meu) a posição que deve ser a de um mestre frente a seus discípulos ou àqueles que o acusam de doutrinação:

Hoje, com estes [os colégios, os muros, os formulários e tudo o que de perfeito (...) servirá], já, o futuro, argumentar experiência por brilhos doutorais; vaidade ou se alguém levado à circunstância, mostra o desprezo sobre uma regra, soberana – que não se deve demorar nem mesmo no eterno mais do que o tempo de procurar; mas, determino, alcançar tal estilo próprio, tanto quanto for preciso para ilustrar um dos aspectos e esse veio da língua: imediatamente recomençar, de outro modo, como aluno, quando o risco ganhava de um pedante – assim desconcertando o dar de ombros pela genuflexão por alguns tentada e se salvaguardando múltiplo, *impessoal, por que não anônimo*, diante do gesto de braços levantados estupefatos.⁹⁷

Em ambos os exemplos o anonimato parece estar, como já havia sido discutido aqui, diretamente vinculado à posição que, para Mallarmé, precisaria ser a do artista na sociedade: um lugar de certa discricção; de uma ação constante, porém restrita. Caso contrário, o risco seria, como é possível ler em “L’action restreinte”, de o escritor, que para a multidão não produz nada de excepcional – isto é, nada de excepcional do ponto de vista do corriqueiro,

⁹⁶ Um outro, também importante, será comentado no terceiro capítulo.

⁹⁷ “Aujourd’hui avec ceux, déjà, le futur, arguer d’expérience par éclats doctoraux ; vanité ou si quelqu’un poussé à la circonstance, il montre le mépris d’une règle, souveraine – qu’on ne doit s’attarder même à l’éternel plus que l’occasion d’y puiser ; mais, je précise, atteindre tel style propre, autant qu’il faut pour illustrer un des aspects et ce filon de la langue : sitôt recommencer, autrement, en écolier quand le risque gagnait d’un pédant – ainsi déconcertant au haussement d’épaules la genuflexion par certains essayée et se sauvegardant multiple, impersonnel pourquoi pas anonyme, devant le geste de bras levés stupéfaits.”

das grandes manchetes, dos *premier-Paris* –, ser tratado como histrião (OC II, 2003 [1897]: 215), um ator cômico, alguém que pela extravagância serviria apenas como motivo de riso. Em última análise, *ainda* seria mais interessante jogar pérolas aos porcos consciente de o estar fazendo e consciente de que sua ação não será reconhecida em sua própria época como algo de importância espiritual. Segundo o que se lê no poema: no palco, diante da luz e das risadas, esse escritor sacrifica sua atuação por completo; a catarse faz com que sua obra, repercutida e vã, seja exalada, difundida, como aroma ou música, pela multidão, que por sua vez passa a celebrá-la como algo pertencente ao coletivo – uma obra a partir de então *anônima* (OC II, 2003 [1897]: 216). E é um germe disto que Mallarmé parece enxergar nos princípios do impressionismo, sobretudo na atuação de Manet.

O poeta destaca o inicial anonimato do amigo ao mesmo tempo que ressalta o anonimato do povo em vista dos “poderosos números” correspondentes ao voto universal. Ele celebra a “rara presciência” desse mesmo povo – que compunha o público das exposições – ao apelidar os novos artistas de *Intransigentes*, “o que em linguagem política significa radical e democrático” – uma ofensa lúcida, em alguma medida. Quando Mallarmé usa a palavra “público”, sob outro aspecto, refere-se tanto à multidão que frequentava entre risos e gozações as Galerias dos rejeitados – exposições criadas para exibir o “refugo” dos *Salons* oficiais⁹⁸ –, quanto à elite autorizada que depreciava as radicais proposições estéticas dos impressionistas. A intransigência no gesto pictórico desses artistas – que Mallarmé julga ser do mais alto realismo – ameaçava a pintura academicista – incluindo o próprio realismo, que embora estivesse na raiz da nova escola, como lembra o poeta através da menção a Courbet, propunha-se a retratar uma realidade que não deixava espaço para nenhuma “imaginação intrometida”.

É verdade que o impressionismo provocou inimigos na mesma velocidade com a qual angariou admiradores. As pinturas “curiosas e singulares” que começavam a “aparecer, porventura, nas paredes do *Salon*, mas muito mais certa e frequentemente nas galerias dos rejeitados”, embora despertando reações adversas no público, eram “ainda assim muito inquietantes para o crítico verdadeiro e esclarecido”; e a atitude questionadora do observador – que de acordo com Mallarmé “não poderia deixar de se perguntar [sobre Manet] que espécie

⁹⁸ Faz-se importante notar também que essas Galerias dos rejeitados eram organizadas pelo Estado, exatamente como os *Salons* oficiais. Já o *Salon* dos Independentes, outra exposição da mesma época, cumpria quase o mesmo objetivo – abarcar aqueles que não entravam no *Salon* oficial –, salvo que eram organizadas pelos próprios pintores.

de homem é esse? e que estranha doutrina ele prega?” – corresponde de maneira metacrítica ao lugar a partir do qual fala o próprio Mallarmé ao longo do texto, um posicionamento que se estabelece já nos primeiros parágrafos.

Não obstante, e mesmo sem desconsiderar esse olhar perspicaz que Mallarmé operacionaliza em “The Impressionists”, é preciso reconhecer ao mesmo tempo que esse trabalho ainda está muito mais no campo do artigo de jornal do que no do poema-crítico – o último caracterizando sua produção posterior. E embora não se possa ignorar a cuidadosa elaboração formal e a qualidade da argumentação apresentados no texto, o estado de tais atributos é ainda muito bruto em vista da lapidação característica da prosa mallarmeana dos últimos anos.

Assim, se há inovação nesse artigo de juventude, ela se dá na medida em que, ao escapar de um procedimento crítico recorrente – posto que saindo da mera descrição de procedimentos técnicos e da utilização de terminologia literária –, o poeta vai na direção de pensar em como a *crise* na qual o impressionismo joga as concepções de pintura responde a uma *crise* estética mais ampla, da qual participa a literatura, e que tem causas e consequências políticas e sociais, como *La Musique et les Lettres* e “Crise de vers” futuramente explorariam em maior profundidade. Por isso, o que talvez se deva reter do estudo de juventude – provavelmente antes de tudo – é que Mallarmé, distinguindo-se dos demais admiradores do impressionismo, parece inaugurar – ou levar a um outro nível –, para sua própria produção – e talvez mesmo para a da época –, um novo tipo de pensamento crítico, produzido a partir da ideia de *crise* – e que esse pensamento lança, ao mesmo tempo, as bases de toda sua poesia em prosa tardia e o alicerce de boa parte do pensamento que procuraria, após sua morte, dar conta da modernidade artística.

Não é à toa, pois, que Mondor (*in OC*, 1945: 1623) vê nesse texto “o estudo mais importante que Mallarmé consagrou à pintura”⁹⁹, que Austin (1995 [1956]: 241) refira-se a ele como um “artigo substancial [...] o mais rico e o mais significativo”¹⁰⁰, ou que Marchal (*in OC II*, 2003: 1703) o considere “um estudo capital”¹⁰¹. Trata-se da única reflexão de fôlego que o poeta escreveu sobre pintura; um artigo a partir do qual começam a surgir questionamentos determinantes para a consolidação de seu pensamento sobre arte.

⁹⁹ “l’étude la plus importante que Mallarmé ait consacrée à la peinture”.

¹⁰⁰ “un article substantiel [...] le plus riche et le plus significatif”.

¹⁰¹ “une étude capitale”.

E, no entanto, ocorre que a importância desse trabalho foi por um longo tempo escamoteada.

Seja porque o paradeiro do texto originalmente escrito em francês é atualmente desconhecido, seja porque o estudo foi publicado na Inglaterra, seja porque o estilo empregado parece, à primeira vista, mais próximo do artigo de 1874 e das *gossips* artísticas, seja, ainda, por julgar-se que a tradução não tem qualidade, sendo portanto pouco confiável, as menções e estudos desse texto, ao longo da recepção mallarmeana, são razoavelmente rarefeitas. Isabella Checcaglini (2004: 118) vai no cerne do problema quando se questiona:

por que o escrito sobre pintura mais importante de Mallarmé é desconhecido? Porque ele está em inglês? Porque ele só é acessível em tradução? Porque não se tem o original? Trata-se de um problema de tradução? De leitura? O que é ler (em) uma língua estrangeira? O que implica e explica a leitura de um texto, um texto de Mallarmé, em tradução, inglesa? Quando, como, por que uma tradução é ou não ‘incorporada’ à obra?¹⁰²

No terceiro capítulo deste trabalho procurarei mostrar, entre outras coisas, que, a rigor, talvez não seja somente um problema *de* tradução, mas igualmente um problema *da* tradução, sem mencionar um *problema de retradução*.

Um problema *da* tradução. Não a tradução que foi realizada para a publicação na Inglaterra, em particular – embora ela tenha em geral servido como testa de ferro nesse caso –, mas, antes disso, a possibilidade de uma tradução da obra de Mallarmé ser efetivamente considerada parte dessa obra, sem levar menos crédito por isso.

Um problema *de* tradução. Quase cem anos depois da primeira publicação de “The Impressionists”, começam a ser produzidas, de tempos em tempos, retraduições em francês, cada uma delas respondendo a um determinado momento da recepção mallarmeana no século XX e neste início de XXI; contribuindo, de certa forma, para a própria criação do respectivo contexto.

Um *problema de retradução*. De maneira mais ampla, esses projetos retradutórios, além de estarem inseridos cada um num dado contexto de leituras, respondendo ao Mallarmé então em vigor, constituem-se por meio do diálogo entre si e com o texto inglês, diálogo que

¹⁰² “Une première question s’impose, d’ailleurs déjà posée, répétée, d’emblée, par tous les traducteurs et les commentateurs de cet article – pourquoi l’écrit sur la peinture le plus important de Mallarmé est-il méconnu ? Parce qu’il est en anglais ? Parce qu’il n’est accessible qu’en traduction ? Parce qu’on n’en possède pas l’original ? S’agit-il d’un problème de traduction ? de lecture ? qu’est-ce qu’est lire (en) une langue étrangère ? Qu’implique et explique la lecture d’un texte, un texte de Mallarmé, en traduction, anglaise ? Quand, comment, pourquoi une traduction est ou n’est pas ‘incorporée’ à l’œuvre ?”

nos auxilia a compreender a presença de Mallarmé a partir de uma relação crítica, na história, com sua obra.

É dessa presença que trata o próximo capítulo, cujo objetivo é produzir uma reflexão sobre a recepção que procurou dar conta do poeta no curso do século XX.

II. Um século de Mallarmé(s)

Ao complexificar o uso do termo “impessoal” em “The Impressionists”, mostrando sua importância na poética mallarmeana, o capítulo anterior expôs o modo como tendências de recepção podem trazer consequências de primeira ordem para as subsequentes leituras de uma obra. A discussão buscou lançar luz num exemplo específico daquilo que Pascal Durand chamou (1998: 9) de “escolha de fórmulas às quais os escritos teóricos de Mallarmé são reduzidos”¹⁰³. Entretanto, como bem observa o próprio Durand (1998: 9), essa tendência perpetua todo o percurso da recepção de Mallarmé, a qual, embora vasta e proveniente de muitas áreas do conhecimento, raramente pôde escapar a recortes equivocados de uma reflexão teórica e crítica que, na realidade, exigiria certo aprofundamento.

Assim como no caso analisado, em que um termo (“impessoal”) viaja de uma língua-cultura a outra, e volta reconfigurando toda a roda de leituras críticas de um texto (e até mesmo de uma obra, como procurei explorar), frequentemente a recepção do poeta se deu a partir de um problema de tradução. No caso de “The Impressionists”, o que está em jogo é um trabalho integralmente retraduzido, múltiplas vezes, retornando de maneira intermitente para sua língua-cultura de partida através de tentativas que procuram preencher o vazio deixado por um original cujo paradeiro não é conhecido.

Este capítulo pretende apresentar – ou talvez antes rememorar – em linhas gerais, a recepção franco-anglófona de Mallarmé, problematizando, sempre que possível, seus reflexos na obra do poeta.

Seguindo uma lógica parecida com a de Faleiros (2012) em seu estudo sobre o percurso das traduções de Mallarmé em língua portuguesa, optei por comentar três momentos importantes na recepção do poeta: o ponto inicial é considerado a partir do momento imediatamente póstumo, encabeçado por Paul Valéry e, do ponto de vista da crítica especializada, por Henri Mondor e Georges Jean-Aubry; o segundo momento dedica-se a

¹⁰³ “le choix de formules auxquelles les écrits théoriques mallarméens sont réduits”.

pensar sobre a inovação trazida pelas leituras de Robert Greer Cohn e Gardner Davies; e, finalmente, a última parte procura dar conta das contribuições pioneiras de Lloyd James Austin e Bertrand Marchal.¹⁰⁴

Mas antes de focalizar a lente em cada uma dessas grandes ondas de recepção, comecemos por uma versão compacta dos ciclos de recepção contemporâneos a Mallarmé.

Mallarmé no século XIX

Comentar a recepção franco-anglófona de Mallarmé, ainda que apenas a partir do século XX, exige, de saída, lembrar que sua obra sempre foi fonte de debates acalorados: desde a época em que o poeta era vivo, seus detratores o condenaram com a mesma paixão com que seus discípulos o defenderam. Seja nas plumas dos primeiros, seja nas dos segundos, o paradigma da “loucura literária” e o caráter “incompreensível”, “obscuro”, “hermético”, “esotérico”, “difícil”, “ininteligível” dos escritos de Mallarmé colocaram-se frequentemente no centro da crítica voltada para sua obra. Ao longo do século XX, esses adjetivos foram às vezes utilizados como reação negativa à dificuldade da poética mallarmeana, às vezes empregados para denunciar um suposto conservadorismo político na figura do poeta, às vezes rebatidos por serem entendidos como uma investida contra sua obra, às vezes reafirmados por vias apreciativas, às vezes mencionados por cima apenas para justificar extensos elogios, às vezes admitidos mediante alguns “senões” e às vezes problematizados, de modo a serem considerados verdadeiros na síntese ainda que precipitados nos princípios.

É preciso lembrar também que, até meados da década de 1880, Mallarmé era um poeta quase completamente desconhecido; seus trabalhos publicados se limitavam a algumas poucas contribuições em revistas literárias e à luxuosa edição do *Fauno* com ilustrações de Manet. Foi apenas em 1884, data do lançamento dos *Poètes d'aujourd'hui*, de Paul Verlaine, e do *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, que o nome de Mallarmé passou a ser moeda corrente e sua obra a suscitar interesse no público – público este que se restringia a um pequeno grupo de poetas e artistas, franceses e estrangeiros, que moravam ou estavam de passagem por Paris no fim do XIX.

O ano é, sem dúvida, um divisor de águas. Antes de 1884, Mallarmé era, tanto para os leitores de poesia como para os críticos de arte que acompanhavam os movimentos da

¹⁰⁴ Estudos de outros autores, em geral tributários desses, serão oportunamente sobrevoados ao longo do percurso, mas sem uma preocupação analítica mais detida.

jovem geração, um poeta do parnaso, uma vez que, como tantos de seus amigos, ele também publicou no *Parnasse Contemporain*. Acontece que, em meio a esse “movimento que a imprensa contemporânea tratou rapidamente de caracterizar pelo culto da forma, pela afetação da língua e pela imitação de grandes predecessores (Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire e Banville)”¹⁰⁵ (MARCHAL, 1998: 7), o autor da “Hérodiade” aparece como “a caricatura ou o caso limite [...], conjugando em poemas incompreensíveis um baudelairianismo exacerbado e um culto da forma no limite da loucura.”¹⁰⁶ (MARCHAL, 1998: 7)

Essa interpretação começava a evanescer já em 1876, com o lançamento do *Fauno*, obra que representou uma mudança relevante no cenário concernente à leitura do poeta. É verdade que, à época, a recepção de Mallarmé continuava majoritariamente negativa, mas isso não impediu que a peculiaridade de sua obra, associada à fama – ou à má-fama – dos trabalhos de Manet, acabasse incutindo em alguns a ideia de que a ilegibilidade, antes do que à loucura ou ao puro acaso, pudesse estar associada a uma espécie de “música” até ali inédita, explicada nos termos de *símbolo*, ou ainda, talvez mais precisamente, nos de *impressão*.

De fato, Manet traz consigo, como foi visto, uma novidade importante: em sua produção, o foco deixa de ser o modo como o artista trata um assunto, para se tornar o modo como o artista trata a matéria mesma da qual sua arte é feita. À maneira do pintor, para quem o que interessa num quadro são antes as cores, Mallarmé passa a atrair atenção pois o que se destaca em seus textos é o modo como o que está em questão é a própria substância da poesia, ou seja, as palavras. Com essa *autonomização das artes*, de que se falou anteriormente – e cujo caso da poesia tratarei mais adiante neste princípio de capítulo –, “a crítica começa assim a perceber que uma outra lógica poética é possível, uma lógica poética que, no lugar de visar a justeza da expressão, invoca a música ou a harmonia”¹⁰⁷ (MARCHAL, 1998: 9). Em 1884, os trabalhos de Verlaine e Huysmans tornam isso evidente, e, dessa maneira, o Mallarmé parnasiano acaba cedendo lugar àquele que seria reivindicado com veemência pelo movimento simbolista dos anos subsequentes.

¹⁰⁵ “Dans un mouvement que la presse contemporaine a tôt fait de définir par le culte de la forme, l’affectation de la langue et l’imitation des grands aînés (Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire et Banville) [...]”

¹⁰⁶ “Mallarmé apparaît d’emblée comme la caricature ou le cas limite de la nouvelle école, conjuguant dans des poèmes incompréhensibles un baudelairisme exacerbé et un culte de la forme poussé jusqu’à la folie.”

¹⁰⁷ “La critique commence ainsi à percevoir qu’une autre logique poétique est possible, une logique poétique qui, au lieu de viser la justesse de l’expression, invoque la musique ou l’harmonie.”

O que as publicações desses dois autores oferecem à nova geração de poetas, enfastiada com o naturalismo de Zola e com o parnaso de Banville, é um novo horizonte artístico, uma noção de realismo acrescida de “suplemento de alma”¹⁰⁸ (MARCHAL, 1998: 9). *Grosso modo*, o fato de Verlaine ter apresentado alguns poemas de Mallarmé ainda desconhecidos do público e o de Huysmans tê-lo inserido, pela primeira vez, na história da língua e da literatura francesas, fez com que o poeta ganhasse certa notoriedade. Para além disso, Huysmans foi responsável por conferir valor à virtude sintética, tortuosa e elíptica da escrita mallarmeana, à sua capacidade de produzir o que, naquele tempo, era chamado de *sugestão*.

Assim, um círculo começa a se formar em torno de Mallarmé; um círculo que, entretanto, via-se constantemente frustrado pela dificuldade de encontrar os trabalhos do recém coroado mestre da Rue de Rome, já que as revistas se tornavam cada vez mais raras e a edição do *Fauno* se encontrava há tempos esgotada. Isso se explicava porque, coexistindo com o modesto prestígio resultante dos trabalhos de Verlaine e Huysmans, tal escassez de material fez com que Mallarmé, por um lado, fosse aos poucos se tornando uma espécie de lenda no meio artístico e literário parisiense da época. Por outro lado, as demandas estéticas da nova geração acabaram criando novos espaços de difusão, incluindo revistas e editoras, e com isso, Mallarmé começa lenta e progressivamente a aumentar seu número de publicações.

Em decorrência do sucesso obtido com os *Hommes d'aujourd'hui*, Verlaine pede ao amigo, no ano de 1885, uma nota biográfica, hoje conhecida como a “carta autobiográfica” na qual constam, entre outras coisas, algumas primeiras palavras sobre o grande projeto do *Livro*. Simultaneamente, a influência e a insistência de Édouard Dujardin promovem, em 1887, uma primeira edição de *Poésies*, a qual, apesar da baixíssima tiragem, conta com poemas do *Parnasse* inteiramente reescritos. O ano de 1887 marca também o relançamento deste que talvez seja um dos poemas mais representativos do movimento simbolista, *L'après-midi d'un faune*.

Como buscarei expor, esses são alguns eventos decisivos nos caminhos da futura recepção mallarmeana: a ambição do *Livro* impossível e a ideia de inacabamento serão vastamente utilizadas pela crítica ao longo do século XX. Mas por enquanto, o mais importante é saber que, do meio para o fim dos anos 1880, vários de seus projetos começam a ser conhecidos, e outras publicações, principalmente em obras coletivas, sucedem a de

¹⁰⁸ “supplément d'âme”.

Poésies – como é o caso de diversos poemas em revistas e do livro *Vers et prose*, lançado em 1893. Mallarmé vai se tornando, pouco a pouco, a figura em torno da qual se agruparia a nova geração; seus *mardis* passam a ser noites de culto e peregrinação quase obrigatórias na Paris literária de então.

O problema é que esse lugar – talvez mais inevitavelmente do que voluntariamente – ocupado pelo poeta tem uma implicação peremptória para a crítica dedicada a sua obra: “como foi o caso com o fenômeno parnasiano vinte anos antes, o fenômeno símbolo-decadente tendeu a turvar um pouco a própria recepção de Mallarmé, e é frequentemente difícil distinguir a imagem do poeta nessa névoa de época.”¹⁰⁹ (MARCHAL, 1998: 11). Por esse motivo, o olhar simbolista sobre os escritos mallarmeanos, mesmo representando uma renovação, não colocou fim às leituras que associavam o autor a variações degradantes do adjetivo “incompreensível”, limitando-se a viabilizar uma outra relação com essa incompreensão – ora, pensava-se, se não é possível compreender Mallarmé, talvez seja ao menos interessante compreender o que Mallarmé significa como fenômeno poético.

Marchal aponta (1998: 12), nesse sentido, três maneiras surgidas entre fins de 1880 e inícios de 1890 para dar conta da estranheza de Mallarmé – ou, se tanto, para tentar neutralizá-la –: a comparação histórica (tratam-no como poeta de ascendência grega, helenística), a referência a um modelo linguístico estrangeiro (tratam-no como poeta que não escreve em francês embora escreva – ou seja, que está, em alguma medida, na contramão da *clarté française*) e a referência ao esoterismo (tratam-no como poeta cujos textos são destinados a iniciados). Em outras palavras, é dizer que, no fim da vida de Mallarmé, o referencial para dar conta de sua poesia tinha mais de dois mil anos ou poderia apenas ser encontrado numa língua estrangeira ou então demandava iniciação prévia. Não surpreende, pois, que, no fim de sua vida, esses caminhos tenham levado a crítica a duas hipóteses de leitura: a existência de uma “doutrina” mallarmeana e a necessidade de traduzir Mallarmé em francês.

A primeira delas ganha peso na medida em que, como a incompreensão ligada aos poemas era generalizada, uma leitura cuidadosa não se fazia mandatória para falar de Mallarmé, bastando para isso simplesmente falar sobre o que se pensava ser sua “doutrina” poética:

¹⁰⁹ “Comme ce fut le cas avec le phénomène parnassien vingt ans plus tôt, le phénomène symbolo-décadent tendit à brouiller quelque peu la réception propre de Mallarmé, et il est souvent difficile de distinguer l’image du poète dans cette nébuleuse d’époque.”

À medida que crescia a notoriedade de Mallarmé e que seus discípulos ou seus admiradores se multiplicavam, a questão da ininteligibilidade dos textos tendia a passar para o segundo plano, e a obra real a se apagar do discurso face à obra aspirada ou face à suposta doutrina do poeta. Daí as tentativas de síntese de uma estética cuja ambição totalizante era perceptível, e que fazia Mallarmé passar, aos olhos dos espíritos mais impregnados de filosofia, ao lado de Wagner ou dos teóricos do idealismo alemão. Em resumo, no fim dos anos oitenta [do XIX], ao mesmo tempo que a universidade empregava todos os recursos da filologia, da história, da sociologia e, acessoriamente, da psiquiatria para dar conta do fenômeno, seus zeladores fizeram dele mais do que um poeta, o profeta de uma religião nova, ou um titã do espírito humano revestido de um santo laico, metade Hegel, metade Sócrates.¹¹⁰ (MARCHAL, 1998: 14)

Esse zelo para com a imagem do poeta é, como exporei, a marca mais evidente da primeira recepção póstuma, chegando até meados do século XX.

A segunda hipótese, por sua vez, se ergue sobre a ideia de que, para entender Mallarmé, era preciso “traduzi-lo”. Trata-se de uma compreensão de tradução que se assemelha àquilo que Jakobson (1975), muitos anos depois, chamaria de “tradução intralingual” ou “reformulação”, isto é, aquela que é feita na própria língua-cultura à qual pertence um texto, através do procedimento da paráfrase ou de outra modalidade de citação¹¹¹. Nas palavras de Marchal (1998: 14), era

como se o discurso crítico – pelo menos quando tinha por objeto a própria obra e quando a citação acompanhada por oh! e ah! não chegava a constituir num único argumento – não pudesse ter outra relação com o discurso mallarmeano do que a da paráfrase – uma paráfrase que visava dar o equivalente narrativo do poema – ou do que a da tradução pura e simples, segundo o modelo das traduções justalineaes dos autores antigos.¹¹²

¹¹⁰ “Mais à mesure que croissait la notoriété de Mallarmé et que se multipliaient ses disciples ou ses admirateurs, la question de l’intelligibilité des textes tendit à passer au second plan, et l’œuvre réelle à s’effacer dans le discours devant l’œuvre rêvée, ou devant la doctrine supposée du poète. De là les tentatives de synthèse d’une esthétique dont on percevait l’ambition totalisante et qui faisait passer Mallarmé, aux yeux des esprits les plus frottés de philosophie, du côté de Wagner ou des théoriciens de l’idéalisme allemand. Bref, à la fin des années quatre-vingt, en même temps que l’université employait toutes les ressources de la philologie, de l’histoire, de la sociologie et, accessoirement, de la psychiatrie à mieux cerner le phénomène, ses zélateurs firent de lui plus qu’un poète, le prophète d’une religion nouvelle, ou un titan de l’esprit humain doublé d’un saint laïque, moitié Hegel, moitié Socrate.”

¹¹¹ Mais uma vez aqui, de uma terceira forma, distinta em acepção das outras duas apontadas na introdução deste capítulo, a ideia de tradução entra no jogo da recepção.

¹¹² “comme si le discours critique, quand du moins il se donnait pour objet l’œuvre elle-même et que la citation accompagnée de oh ! et de ah ! ne lui tenait pas lieu d’unique argument, ne pouvait avoir d’autre rapport au texte mallarméen que celui de la paraphrase – une paraphrase visant à donner du poème un équivalent narratif – ou celui de la traduction pure et simple, sur le modèle des traductions juxtalineaes des auteurs anciens.”

Segundo essa lógica, ler Mallarmé requeria “traduzir” Mallarmé no sentido mais rasteiro do termo: tornar acessível o texto de Mallarmé, facilitá-lo para outros leitores, explicá-lo. Isso significava tentar transpor o francês mallarmeano num francês normativo, e nesse sentido, como em qualquer atividade de tradução que vise a língua e não o discurso, conforme costuma repetir Meschonnic (2010), desfazer Mallarmé, “desescrever” Mallarmé. Trata-se da ideia que está na base da recepção mallarmeana a partir de meados do século XX.

Forma-se, assim, o duplo paradigma sobre o qual seria erigida a recepção de Mallarmé pelos quase cem anos seguintes, encontrando termo apenas na virada dos anos 1980 para os anos 1990. De um lado, o afastamento da obra em si, justificado pelo comentário sobre aquilo a que correspondia – ou a que se julgava corresponder – a “doutrina” poética de Mallarmé; de outro, a ideia de paráfrase ou citação como leitura crítica. São esses, respectivamente, os dois seguimentos que estão na raiz da produção de Valéry, Mondor, Jean-Aubry, e, em seguida, Cohn e Davies – muito embora todos eles tenham produzido estudos fundamentais para o avanço das pesquisas sobre o poeta. Para além disso, não parece exagero aventar, diante de tal afirmação, que leituras tão célebres quanto as de Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault, Haroldo de Campos, entre outras, tributárias dessas duas primeiras ondas, foram vistas incontáveis vezes reproduzindo ou mesmo construindo todo um pensamento em torno dos equívocos nos quais as leituras especializadas acabaram porventura incorrendo.

Nas próximas páginas serão analisadas mais de perto essas duas primeiras ondas de recepção do século passado e suas ressonâncias.

Paul Valéry, Henri Mondor, Georges Jean-Aubry

Mallarmé foi alguém de vida relativamente simples. Vindo de uma linhagem de funcionários públicos, nunca teve muito dinheiro – e passou a ter ainda menos quando se recusou a seguir o caminho sugerido pelos avós e pai, preferindo a carreira de professor de inglês. Com o tempo, o interesse pela profissão foi suplantado por necessidades mais básicas: sua filha, Geneviève, havia nascido e era preciso colocar comida na mesa. Isso significava, para o poeta, dispensar boa parte de seu tempo nas incumbências de um cargo que, ademais, o obrigava a morar na *province* francesa. Quando finalmente conseguiu uma posição num colégio em Paris pela influência de conhecidos em altos cargos da administração, passou a alugar o apartamento da Rue de Rome e nele receber regularmente os amigos artistas. Mas o

trabalho de professor ainda tomava boa parte de seu tempo, e, mesmo na capital, a remuneração para um posto como o seu era relativamente baixa. Aposentando-se antes do prazo, novamente pela influência de conhecidos, foi apenas no fim de sua vida que Mallarmé pôde se dar ao luxo de alugar o primeiro piso de uma *maison de campagne*, em Valvins.

Ao contrário de sua vida, sua obra pode ser chamada de tudo, exceto de simples. E como se o fato de alguém de vida tão ordinária ter escrito uma obra tão fora do ordinário só pudesse ser explicado por uma grande aspiração, por um projeto que se opusesse ao trivial da vida, ou, de outro modo, por uma vida cuja cortesia nas relações pessoais parecia constituir na compensação modesta de uma obra extravagante, é possível dizer que a primeira onda de recepção do século XX valeu-se, em grande medida, daquilo que se julgava, de modo abstrato, ser a “doutrina” poética de Mallarmé. A marca dessa primeira voga, exatamente como se viu Marchal preconizar na última citação, é uma repaginação do “culto” simbolista a Mallarmé.

Numa mão, tinha-se o Mallarmé de Valéry, construído mediante a ligação entre discípulo e mestre; na outra, o Mallarmé de Mondor e Jean-Aubry, centrado em algumas prosas de juventude e nas primeiras peças disponibilizadas daquela que hoje sabe-se ser sua volumosa correspondência. Para um como para os outros, o que se colocava em jogo era um Mallarmé da “poesia pura”, e, embora todos esses autores se valham amplamente dos dados biográficos do poeta para elaborar suas reflexões – ou melhor, suas defesas –, eles parecem, ao mesmo tempo, enxergar em Mallarmé um rigoroso distanciamento entre obra e vida, que poderia ser explicado, justamente, pelo grau de diferença aparente em sua trajetória como poeta e em sua trajetória como homem.

A coleção de ensaios que Valéry dedicou a Mallarmé em *Variété II* (1929) espelha uma experiência pessoal com a figura e a obra do mestre. São relatos sobre a convivência com Mallarmé, sobre o choque provocado por seus escritos quando o próprio Valéry ainda era apenas um jovem de *province*, sobre o aprendizado com esses escritos e sobre a declarada influência que a poética mallarmeana teve em seus próprios trabalhos e pensamento. Em outras palavras, trata-se de um discurso manifestamente admirativo, e que, por isso, dispõe-se a responder os ataques direcionados à obra do amigo. No mesmo tom, é possível encontrar, tanto nos paratextos das *Obras completas* de 1945 como na biografia assinada por Mondor, *Vie de Mallarmé* (1941), uma exaltação das virtudes pessoais do poeta, tratadas praticamente como responsáveis diretas pelo valor de sua obra. A única diferença é que a investigação do biografista e de Jean-Aubry, na impossibilidade de obter relatos, “já que aqueles que

ouvriam-no [Mallarmé] e ficaram maravilhados recusaram-se a relatar a célebre conversa” (MONDOR, 1941: 8), utilizam-se amplamente das cartas então recém-descobertas – afinal, sugerem os autores, não seria “na vivacidade e na improvisação da correspondência que nos resta uma chance de procurar o segredo e perceber o eco [da conversa de Mallarmé]?”¹¹³ (MONDOR, 1941: 8)

Na linha da concessão que atende a condições adversativas, Valéry opera por uma estratégia que visa admitir as acusações, chamando atenção, entretanto, para o valor da contraparte a elas: “Mallarmé, o estéril; Mallarmé, o precioso; Mallarmé, o mui obscuro; *mas* Mallarmé, o mais consciente; Mallarmé, o mais perfeito; Mallarmé, o mais duro consigo mesmo entre todos aqueles que empunharam a pluma (...)”¹¹⁴ (OCV, 1957 [1929]: 642, grifo meu). Para o autor da “Jeune parque”, o problema não é apontar “obscuridade”, “esterilidade” e “preciosismo” (OCV [1929], 1957: 660) na obra do mestre, mas sim perceber esses adjetivos como *defeitos* ao invés de considerá-los parte necessária de um projeto poético devotado ao pensamento sobre a linguagem:

Concordo que Mallarmé seja obscuro, estéril e preciosista; mas se ele me fez, a custo desses *defeitos* – e até mesmo – por meio de todos esses defeitos, por meio dos esforços que eles implicam no autor e dos que exigem do leitor –, conceber e colocar *acima de todas as obras*, o poder consciente sobre a função da linguagem e o sentimento de uma liberdade superiora da expressão em vista da qual todo pensamento é apenas um incidente, um evento particular – essa consequência, que tirei de minha leitura e meditação sobre seus escritos, permanece, para mim, um bem incomparável, e grande como nenhuma obra transparente e fácil jamais me ofereceu.¹¹⁵ (OCV, 1957 [1929]: 660, grifos do autor)

Valéry compreende o que os detratores de Mallarmé chamam de *obscuridade*, *esterilidade* e *preciosidade* como elementos incontornáveis para aquilo que, segundo ele, dizia respeito às ideias de *pureza* e *intransitividade* em poesia. Para o autor, a *pureza* consistiria na restituição das palavras a um grau zero de convenção (“noções puras e distintas,

¹¹³ “Enfin, puisque ceux qui l’on entendue [Mallarmé] et en restèrent émerveillés ont renoncé à rapporter la célèbre conversation, n’est-ce pas dans la vivacité et l’improvisation de la correspondance qu’une chance nous reste d’en chercher le secret et d’en percevoir l’écho ?”.

¹¹⁴ “Mallarmé le stérile ; Mallarmé le précieux ; Mallarmé le très obscure ; mais Mallarmé le plus conscient ; Mallarmé le plus parfait ; Mallarmé le plus dur à soi-même de tous ceux qui ont tenu la plume...”

¹¹⁵ “Je veux bien que Mallarmé soit obscur, stérile et précieux ; mais s’il m’a fait, au prix de ces *défauts*, – et même, – au moyen de tous ces défauts, au moyen des efforts qu’ils impliquent dans l’auteur et de ceux qu’ils exigent du lecteur, – concevoir et placer *au-dessus de toutes les œuvres*, la possession consciente de la fonction du langage et le sentiment d’une liberté supérieure de l’expression au regard de laquelle toute pensée n’est qu’un incident, un événement particulier, – cette conséquence que j’ai tirée de ma lecture et méditation de ses écrits demeure pour moi un bien incomparable et tel qu’aucun ouvrage transparent et facile ne m’en a offert de si grand.”

bem isoladas pela fineza de seu julgamento, e extraídas da confusão que causa, nas mentes que raciocinam sobre as letras, a multiplicidade dos ofícios da linguagem”¹¹⁶, OCV, 1957 [1929]: 635), na meditação e na presença de barreiras à compreensão (“poemas impuros, imediatos e sem defesa”¹¹⁷, OCV, 1957 [1929]: 639), no acabamento do raciocínio (“O brilho desses sistemas cristalinos, tão puros e como que acabados em todas as partes, me fascinava.”¹¹⁸, OCV, 1957 [1929]: 639), no requinte quanto ao uso da linguagem (“Poder-se-ia talvez caracterizar um poeta pela proporção que nele se encontra cada uma dessas linguagens: uma natural; a outra, purificada e especialmente cultivada para o uso suntuário?”¹¹⁹, OCV, 1957 [1929]: 657) ou mesmo numa oposição àquilo que Valéry considera ingenuidade e vulgaridade (“Tudo isso [“preocupação ‘metafísica’ explícita” e “recurso ao ‘sentimento’”], ingênuo ou vulgar, [havia] sido abolido, substituído por uma espécie de fé na expressão artística *pura*”¹²⁰, OCV, 1957 [1929]: 675, grifo do autor). A *intransitividade*, por sua vez, responderia, de acordo com ele, à exigência de uma função para a poesia na medida em que esta última não deveria servir como meio para nada, e sim como fim em si mesmo: “É preciso escolher: ou bem reduzir a linguagem à única função transitiva de um sistema de sinais: ou bem saber que alguns especulam sobre suas propriedades sensíveis, desenvolvendo os efeitos atuais, as combinações formais e musicais”¹²¹ (OCV [1929], 1957: 650).

Numa chave diversa, a da menção aos ataques como justificativa para um discurso em essência apologético, Mondor e Jean-Aubry não se preocupam (OC, 1945 [1929]: IX) em problematizar as críticas à obra de Mallarmé, contentando-se, num primeiro momento, com a reivindicação de seu lugar entre os grandes poetas que lhe são contemporâneos:

Após a execração com a qual ameaçavam, durante sua vida, muitos cronistas vaidosos – e apesar das reticências que gargalham ainda em

¹¹⁶ “Mais moi, je ne pouvais ne pas faire un rapprochement qui me semblait inévitable entre la construction d’une science exacte et le dessein, visible chez Mallarmé, de reconstituer tout le système de la poésie au moyen de notions pures et distinctes, bien isolées par la finesse et la justesse de son jugement, et dégagées de la confusion que cause dans les esprits qui raisonnent sur les lettres la multiplicité des offices du langage.”

¹¹⁷ “Par là, il relevait la condition du lecteur, et avec une admirable intelligence de la véritable gloire, il se choisissait parmi le monde ce petit nombre d’amateurs particuliers qui, l’ayant une fois goûté ne pourraient plus souffrir de poèmes impurs, immédiats et sans défense.”

¹¹⁸ “L’éclat de ces systèmes cristallins, si purs et comme terminés de toutes parts, me fascinait.”

¹¹⁹ “Peut-être pourrait-on caractériser un poète par la proportion qu’on y trouve de ces deux langages : l’un, naturel ; l’autre, purifié et spécialement cultivé pour l’usage somptuaire ?”

¹²⁰ “Tout cela [« préoccupation ‘métaphysique’ explicite » et « recours au ‘sentiment’ »], naïf ou vulgaire, était aboli, remplacé par une sorte de foi dans l’expression esthétique *pure*.”

¹²¹ “Il faut choisir : ou bien réduire le langage à la seule fonction transitive d’un système de signaux : ou bien souffrir que certains spéculent sur ses propriétés sensibles, en développent les effets actuels, les combinaisons formelles et musicales...”

alguns escritos, provas ou programas de hoje em dia –, poetas, certos críticos e leitores pacientes asseguraram-lhe [a Mallarmé], pouco a pouco, contra os clamores e as perseguições da irascível incompreensão e dos feirantes da esquina, um lugar na fila da frente, com Baudelaire e Rimbaud.¹²²

Ora, contrariamente à de Mallarmé, as vidas de Rimbaud e Baudelaire tiveram um percurso quase tão chocante quanto suas respectivas obras. Percebe-se então que a estratégia formulada em tal extrato procura conferir certo brio à trajetória do homem que fora Mallarmé, no intuito de talvez explicar a singularidade de seu projeto poético. O biografista propõe (1941: 9), de mais a mais, que “a existência de Mallarmé, em sua sedução e sua impopularidade, é também uma das razões de sua glória e um dos mais corajosos percursos de artista através da incompreensão e da ingratidão”¹²³. De acordo com Mondor e Jean-Aubry, era precisamente isso que os *habitués* da Rue de Rome percebiam em Mallarmé: “ao mesmo tempo[,] a orgulhosa tentativa na qual um solitário sabia perseverar e a tocante existência que havia purificado esse sonho.”¹²⁴ (OC, 1945: XI)

Por diversas razões, é interessante que Mondor e Jean-Aubry utilizem o verbo “purificar” como elo entre a vida e a obra de Mallarmé. Em primeiro lugar, seja “purificação” na acepção clássica de “catarse”, seja “purificação” no sentido cristão de “paixão” ou “calvário”, o termo implica, em alguma medida, uma transformação pelo sofrimento, pelo tormento, pelo sacrifício. Em outras palavras, é justamente devido a essa vida de recursos financeiros restritos e saúde sempre frágil, ou mesmo em vista do fato de ter tido que assistir sua obra ser alvo de ataques durante toda sua vida, que Mallarmé pôde produzir uma obra tão radicalmente impactante. Em segundo lugar, como em Valéry, a “purificação” aqui também remete à ideia de “pureza” em literatura; compensação, nesse caso, de uma existência teoricamente tão banal, da “aventura sem brilho, sem drama aparente, mas singularmente ardente, de um poeta de torre de marfim”¹²⁵ (MONDOR, 1941: 7). Mondor e Jean-Aubry não cansam de repetir que “a glória de Stéphane Mallarmé é uma das mais

¹²² “Après l’exécration dont le menaçaient, pendant sa vie, bien de chroniqueurs vaniteux, et malgré les réticences qui ricanent encore dans quelques écrits, chapelles ou programmes d’aujourd’hui, des poètes, certains critiques et de patients lecteurs lui ont assuré peu à peu, contre les clameurs et les persécutions de l’irascible incompréhension et des hommes de foire, une place de premier rang, avec Baudelaire et Rimbaud.”

¹²³ “Pour nous, qui pensons que l’existence de Mallarmé, dans sa séduction et son impopularité, est aussi l’une des raisons de sa gloire et l’un des plus courageux parcours d’artiste à travers l’incompréhension et l’ingratitude, nous espérons être guidé, dans l’utilisation succincte des documents que nous avons rassemblés sur l’un des plus grands héros littéraires, par l’admiration.”

¹²⁴ “Ils contemplaient en même temps la fière tentative dans laquelle savait persévérer un solitaire et la touchante existence qu’avait purifiée ce rêve.”

¹²⁵ “... l’aventure sans éclat, sans drame apparent, mais singulièrement ardente d’un poète de tour d’ivoire.”

puras”¹²⁶ (*in* OC, 1945: IX) e, no âmbito da literatura, que o poeta encarnou a “poesia pura”¹²⁷ (*in* OC, 1945: X).

Sendo assim, cabe propor que essa primeira onda de recepção constrói-se sob o signo de uma dupla imagem do autor, na forma de uma moeda cujas faces opostas jamais poderiam se tocar, mesmo sendo fundamentais uma para a existência da outra: há o Mallarmé homem e o Mallarmé poeta; o Mallarmé professor de inglês e o Mallarmé da “poesia pura”; o Mallarmé cordial, de poses e atitudes modestas, e o Mallarmé do vocabulário riquíssimo, da aristocracia em arte, do isolamento na torre de marfim.

Por certo que todos esses são Mallarmé; o problema é que todos eles juntos formam um Mallarmé específico, o jovem poeta. A distinção entre homem e artista, como sugerida acima, encontra par na célebre frase de “Hérésies artistiques. L’art pour tous” (1862), em que o poeta, então com apenas 20 anos, afirma (OC II, 2003 [1862]: 362): “O homem pode ser democrata, o artista se desdobra e deve permanecer aristocrata”¹²⁸. Para o Mallarmé dessa época, também como parecem querer nossos críticos, vida e arte, realmente, não se misturam. Não admira: por muitos motivos¹²⁹ – passou-se por alguns deles no capítulo anterior –, o século XIX é aquele que rompe em definitivo o pacto original entre a poesia e a sociedade: a poesia passa a ser algo da ordem do indivíduo, e esse indivíduo – cujo poeta é uma das *personae* –, vendo-se obrigado a isolar-se simbólica e/ou literalmente – como foi o caso de Hugo, após o golpe de Napoleão em 1851 –, reage a esse exílio reafirmando o divórcio completo entre o *logos* e o *mythos*. Trata-se, efetivamente, da cisão radical encontrada numa ideia como a da “arte pela arte”¹³⁰. Façamos aqui uma rápida digressão sobre o tema.

Em circulação pelo menos desde a época em que a voga pertencia à segunda geração romântica francesa, encabeçada por nomes como Baudelaire, Gautier, Banville, Leconte de Lisle, José-Maria Hérédia, entre outros, essa expressão, “arte pela arte”, ganha força principalmente com a desilusão geral após a Revolução de 1848. A terceira geração – da qual faziam parte o jovem Mallarmé, Verlaine, Emmanuel des Essarts, Henri Cazalis, Catulle Mendès etc. – sofreu, como seus predecessores, essa desilusão e se afastou das questões imediatamente contemporâneas, preferindo buscar a matéria de seus poemas em outra época:

¹²⁶ “... la gloire de Stéphane Mallarmé est l’une des plus pures.”

¹²⁷ “Mais tout un lyrisme exorbitant, depuis qu’il avait incarné la poésie pure, se trouvait grevé de niaiserie, de grandiloquence, d’affectation cabotine.”

¹²⁸ “L’homme peut être démocrate, l’artiste se dédouble et doit rester aristocrate.”

¹²⁹ Ascensão da burguesia, consolidação do capitalismo, surgimento do romance, entre outros.

¹³⁰ Terminologia, não custa lembrar, anterior ao *Parnasse Contemporain* (1866).

um passado mítico, greco-latino, no qual a poesia aparentava ter lugar de destaque na experiência coletiva. Os poetas por trás da criação do *Parnasse Contemporain* sintetizam essa recuperação clássica, já presente na agenda de seus antepassados da segunda geração, uma vez que “parnasse” convoca o monte grego, e “contemporain”, a produção então atual.

Nesse sentido, voltando para a discussão aqui em jogo, falar em “arte pela arte” como projeto poético é, de certa forma, falar numa ideia de *pureza*, posto que esses poetas se preocupam em reaver uma nobreza que a poesia teria tido na antiguidade. É, igualmente, falar numa ideia de *intransitividade*, visto que o exílio dos grandes poetas românticos e, em consequência, o afastamento da poesia em relação às problemáticas contemporâneas, fazem com que a literatura se autonomize, não se colocando mais na posição de servir de meio para algo, mas reivindicando ser, tão somente, seu próprio meio e seu próprio fim. Em resumo, a esperançosa saída compendiada pelo *Parnasse* suplanta a desvalorização da poesia no âmbito social pelo fato de que esta continua a ter a si mesma e, de modo geral, pelo fato de que ela continua a existir a despeito do lugar que ocupe.

Mas Mallarmé não foi apenas um poeta parnasiano, e definir sua poética por meio de uma suposta doutrina de pureza e intransitividade – ainda que com alguma razão de ser –, sem analisar rigorosamente nenhuma linha de seus poemas e textos, como fazem nossos críticos de primeira fase – que ficam nas experiências pessoais e numa reconstituição da vida de Mallarmé através da correspondência –, pode ser visto como uma espécie de sacralização dos escritos mallarmeanos, responsável por considerá-los intocáveis – *puros* unicamente no sentido divino, religioso, espiritual¹³¹, e *intransitivos* como apenas fenômenos naturais saberiam ser.

Esse argumento se reforça, por exemplo, à luz da repercussão de uma carta – hoje praticamente canônica – que Mallarmé escreveu a Cazalis em 1864. Na missiva em questão, prescreve o poeta: “*Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz. [...] O verso não deve, portanto, no poema, ser composto por palavras; mas por intenções, e todas as palavras devem se apagar perante a sensação.*”¹³² (1995 [1864]: 206, tradução minha). Trata-se, para Mondor (1941: 145), de um programa ao qual “Mallarmé se aplicará [...], sem descanso, num treino paciente. Essa carta é o prólogo de um verdadeiro drama intelectual que se desenrolará

¹³¹ E, no entanto, já em 1866, com a descoberta daquilo que nomeou “Nada”, Mallarmé começa a questionar incisivamente a ideia de “Absoluto”. Isso será melhor discutido adiante.

¹³² “Peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit. [...] Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d’intentions, et toutes les paroles s’effacer devant la sensation.”

durante trinta anos e fará, por meio de delícias misturadas a dores, um herói de um escritor, um santo de um solitário”¹³³. Salvo que, tal e qual, esse “verdadeiro drama intelectual” possui duração bem mais curta do que a formulação de Mondor dá a entender.

A bem dizer, a asserção de Mallarmé subentende certo enviesamento quanto ao *artifício* preconizado por Poe (1846). Ao deliberadamente abrir mão do artifício discursivo da poesia por seu artifício puramente sonoro, essa afirmação pende entre um resquício de poética parnasiana e aquilo que viria a ser a defesa de ideias como *alusão* e *sugestão* em literatura (OC II, 2003: 65, 210), observada em “Crise de vers” ou no próprio *La Musique et les Lettres*. Mas essa dupla dimensão do trecho enviado a Cazalis, como se observa na declaração de Mondor, foi sintomaticamente esvaziada na primeira onda de recepção do século XX, que tomou os dizeres em itálico como lei fundamental da poética mallarmeana, disseminando dessa maneira a ideia de que a “intenção de Mallarmé era agrupar palavras desprovidas de qualquer coerência lógica ou gramatical, na esperança de que elas assim produzissem efeitos similares aos da música”¹³⁴ (AUSTIN: 1959: 22).

Conforme propõe Austin (1959: 22), não se trata de uma interpretação exatamente “errônea”, apenas de algo que não deveria ter ganhado proporção a ponto de se tornar uma espécie de metonímia do projeto mallarmeano por efeito de uma recepção repetida em larga escala ao longo dos anos. O próprio Valéry, que Austin sugere dar “a impressão de partilhar essa visão”¹³⁵ (AUSTIN: 1959: 22), foi um dos grandes divulgadores dessa ideia – particularmente naquilo que ela aparentava de síntese quanto à compreensão de Mallarmé a respeito da arte literária. Popularização intrigante, entretanto, pois esse mesmo Valéry a difundir a determinação de *pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz* – curiosamente deixando de lado o resto da citação¹³⁶ – será aquele a chamar atenção para a anedota segundo a qual um Mallarmé já maduro teria aconselhado Degas ao dizer-lhe que *não é com ideias que se fazem versos... É com palavras* – expediente nitidamente oposto à primeira ideia quando a citação a que esta corresponde é lida na íntegra.

¹³³ “Mallarmé va s’y appliquer, sans relâche, dans un entraînement patient. Cette lettre est le prologue d’un véritable drame intellectuel que l’on verra se dérouler pendant trente ans et faire, à travers des délices mêlés de douleurs, un héros d’un écrivain, un saint d’un solitaire.”

¹³⁴ “Mallarmé’s intention was to group together words devoid of any logical or grammatical coherence, hoping that they would thereby produce similar effects to those of music.”

¹³⁵ “Valéry himself sometimes gives one the impression that he shared this view.”

¹³⁶ Valéry parece aí anunciar, em alguma medida, uma tendência, muito presente nas abordagens linguístico-filosóficas dos anos 1970 e 1980, de selecionar certo trecho e omitir outro, na expectativa de que o trecho selecionado sirva a sua própria pesquisa – poética nesse caso, linguístico-filosófica naqueles. Tratarei disso no último item deste capítulo.

Ora, mais uma vez, o problema aqui é tomar a existência de Mallarmé como uma unidade fechada no jovem Mallarmé, sem perceber que, embora, como diria Dom Casmurro sobre Capitu, um já estivesse no outro, esse jovem Mallarmé não dá conta da complexidade de sua obra, e seu trabalho de juventude, mesmo nos ajudando a compreender os processos que perpassaram seus escritos, não pode ser considerado uma síntese de sua poética – e ainda menos uma “doutrina”.

E, no entanto, é compreensível que esse tenha sido o primeiro Mallarmé da crítica.

O que interessava aos poetas simbolistas – bem como a Valéry – e fazia o furor da “lenda Mallarmé”, mesmo nos primeiros anos após sua morte, eram, justamente, o *Fauno*, os poemas de juventude publicados no *Parnasse*, e talvez principalmente, o fato de todo esse material ter permanecido esgotado por tanto tempo. Justificável: a restritíssima primeira edição de *Poésies* (1887) custa muito a sair – e quando sai, sai com mudanças radicais em relação à publicação de alguns daqueles poemas de 1866 –; a crítica de arte e a poesia crítica mallarmeana raramente têm publicação na França, com a exceção, já bastante tardia, de *La Musique et les Lettres* e *Divagations*; *Vers de circonstance*, *Igitur*, as “Notes sur le langage”, as notas para o “Tombeau d’Anatole”, os fragmentos de *Le Livre* e de “Épouser la notion” e “Noces d’Hérodiade” mal ou nem sequer eram conhecidos; o *Coup de dés*, embora Valéry tenha sido um dos primeiros a ler, teve lançamento abafado por um escândalo em jornais da época¹³⁷ e nunca teve publicação definitiva.

¹³⁷ Nas palavras de Marchal (1998: 15), “Pode-se ficar espantado, mal decorridos três meses desde a abundante cobertura suscitada por *Divagations*, com a descrição dos ecos que seguiram à publicação de um poema tão novo quanto o *Coup de dés*: somente algumas notas nos jornais, sem comentário, e apenas um artigo de verdade, evidentemente muito desfavorável, de Henri Lapauze no *Gaulois*. Isso prova sem dúvida, de uma parte, que a questão mallarmeana estava já há muito tempo insensivelmente descentrada da poesia em vista de uma forma de estética geral, mas há talvez uma outra razão, mais circunstancial, para a ausência de verdadeiras resenhas: o poema teve, com efeito, o azar de sair às vésperas do *fait divers* mais trágico da última década do século, o incêndio do *Bazar de la Charité*, que, durante várias semanas, monopolizou, nos jornais, o essencial do espaço. E quando a emoção ficou um pouco decaída, o desafortunado *Coup de dés*, que não pôde abolir o acaso da atualidade, já tinha voltado a se enfiar num esquecimento do qual ele sairia apenas muito tempo depois da morte de Mallarmé.” [“On peut s’étonner, trois mois à peine après la presse abondante qu’avait suscitée *Divagations*, de la discrétion des échos qui suivirent la publication d’un poème aussi nouveau que le *Coup de dés* : tout juste quelques entrefilets dans les journaux, sans commentaire, et un seul véritable article, évidemment très défavorable, d’Henry Lapauze dans *Le Gaulois*. Cela prouve sans doute, pour une part, que la question mallarméenne s’était depuis longtemps déjà insensiblement décentrée de la poésie à une forme d’esthétique générale, mais il y a peut-être une autre raison, plus circonstancielle, à l’absence de véritables comptes rendus : le poème eut en effet le malheur de paraître la veille du fait divers le plus tragique de la dernière décennie du siècle, l’incendie du Bazar de la Charité, qui, pensant plusieurs semaines, accapara dans les journaux l’essentiel de la place. Et lorsque l’émotion fut un peu retombée, l’infortuné *Coup de dés* qui n’avait pu abolir le hasard de l’actualité était déjà retourné dans un oubli dont il ne ressortirait que bien longtemps après la mort de Mallarmé.”]

No que concerne à crítica especializada, é verdade que Mondor e Jean-Aubry tiveram não somente o ímpeto de propor uma primeira organização para um material extenso, incompleto, disperso e, em grande medida, inacabado ou em estado de rascunho, mas ainda, o mérito de recuperar do esquecimento um bom número de textos em prosa, dos mais variados tipos¹³⁸, que, como quase tudo de Mallarmé, teve baixa tiragem e se encontrava há anos esgotado. A despeito disso, a análise de tais textos não está entre as atividades de pesquisa que ajudaram os especialistas a melhor compreendê-los: “É principalmente sobre essa última parte da obra [a prosa] que nossas pesquisas e nossa atenção tiveram de se exercer. Elas foram seguramente auxiliadas pela nova descoberta de uma grande parte da Correspondência, infelizmente ainda inédita, do escritor e de vários de seus amigos nos tempos de juventude.”¹³⁹ (OC, 1945: XV) A correspondência é, com efeito, o que mais parece interessar aos organizadores das *Obras completas*:

Quando se pensa que antes de ter seus 26 anos ele nos dava uma das joias do *Parnasse*, com “Hérodíade”, o carro-chefe do Simbolismo, com *L’après midi d’un faune*, e ainda, em anos de meditação e silêncio, que ele se preparava para supremos poemas, dos quais “Toast funèbre” permanecerá talvez o maior, é de se imaginar quais luzes podem nos aguardar, sobre os problemas da invenção poética, da precocidade criadora, da inspiração menos flutuante, nas cartas escritas por esse poeta entre seus 20 e seus 30 anos.¹⁴⁰ (MONDOR, 1941: 8)

Vê-se, face a isso, que, nesse momento inaugural da recepção de Mallarmé no século XX, o ímpeto de ler a obra através do homem – mesmo acreditando-se que ele próprio não aceitasse essa ligação – responde, na superfície, a uma grande admiração pela figura do poeta; a uma devoção, quase religiosa, ao que se acreditava ser a “doutrina” mallarmeana – doutrina através da qual tudo se explicava. Provém dessa primeira aproximação o idealismo que Sartre (1953) vê em Mallarmé, ou ainda, o valor que Blanchot (1949) confere à ideia de “enigma”, segundo a qual a poesia do autor deveria ser e permanecer indecifrável. Esse primeiro

¹³⁸ A conferência sobre Villiers de l’Isle-Adam, *La Musique et les Lettres*, a tradução do “Ten O’Clock”, de Whistler, e o próprio “Hérésies artistiques” são alguns desses textos.

¹³⁹ “C’est surtout sur cette partie de l’œuvre que nos recherches et notre attention eurent à s’exercer. Elles furent assurément aidées par la connaissance nouvelle d’une grande partie de la Correspondance, demeurée regrettably inédite, de l’écrivain et de celle de plusieurs de ses amis au temps de leur jeunesse.”

¹⁴⁰ “Si l’on songe qu’avant d’avoir vingt-six ans il pouvait donner l’un des joyaux du Parnasse, avec Hérodíade, le chef-d’œuvre du Symbolisme, avec l’Après-Midi d’un Faune, et puis, en des années de méditation et de silence, devait se préparer à ces suprêmes poèmes dont le Toast Funèbre restera peut-être le plus grand, on devine quelles lumières peuvent faire espérer, sur les problèmes de l’invention poétique, de la précocité créatrice, de l’inspiration la moins flottante, les lettres écrites par ce poète entre sa vingtième et sa trentième année.”

movimento de leitura¹⁴¹ responde, igualmente, a uma clara dificuldade com os textos, que impede os críticos de se aventurarem em análises aprofundadas, levando-os a optar por uma generalização das ideias que aparecem em trabalhos como “Hérésies artistiques” ou mesmo na correspondência, os quais, do ponto de vista da forma, são perfeitamente legíveis.

Contudo, isso não significa dizer que Valéry, Mondor e Jean-Aubry fossem incapazes de ler com mais afinco e dedicação os textos de Mallarmé. Tampouco quer-se aqui menosprezar suas contribuições, cuja a importância para os estudos mallarmeanos não pode, sob hipótese alguma, ser questionada¹⁴².

Do mesmo modo que a poética de Mallarmé foi se construindo e se alterando ao longo da vida do poeta, a recepção sobre esses escritos também possui sua história e segue se renovando a cada ano que passa, tornando-se, pouco a pouco, mais afiada. Por isso, não se trata aqui de apontar que os críticos de hoje sejam melhores leitores do que os de ontem o foram – é praticamente desnecessário dizer que a obra de Mallarmé sempre atraiu alguns dos críticos, filósofos e estudiosos mais importantes de suas épocas. No entanto, não se pode negar que hoje temos uma vantagem inevitável sobre todos esses grandes intelectuais: de um lado, a discussão se adensou e continuamos a aprender com as leituras que nos antecederam; de outro, praticamente toda a documentação de que se tem notícia está disponível – em excelentes edições críticas.

É também nessa medida que, com a ressalva a alguns equívocos importantes, a geração seguinte, contando com nomes como Robert Greer Cohn – responsável por retirar o *Coup de dés* do sono do esquecimento – e Gardner Davies – que se recusou a chamar Mallarmé de ininteligível –, faria toda a diferença para o futuro dos estudos mallarmeanos.

Robert Greer Cohn, Gardner Davies

¹⁴¹ Participam dele também autores como Albert Thibaudet e Émilie Noulet. Não obstante, a opção pelo acréscimo desses dois autores em minha análise teria exigido um maior grau de aprofundamento especificamente nessa primeira fase da recepção de Mallarmé. Tal aprofundamento não sendo aqui necessário – e talvez nem desejado –, uma vez que meu trabalho não trata exclusivamente da recepção do poeta, limitei a análise aos autores que, de maneira mais global, contribuíram para que se formasse uma primeira imagem de Mallarmé (Richard (1961: 13) chega a falar em “dar a Mallarmé uma vida real” [“donner à Mallarmé une vie réel”]) – Mondor e Jean-Aubry pela organização da Pléiade de 1945 e pela publicação da primeira biografia dedicada ao poeta, quanto àquele primeiro; Valéry por meio dos muitos relatos sobre a figura e as lições do mestre. Em todo caso, Thibaudet e Noulet estão entre os primeiros leitores de Mallarmé, de modo que seria talvez injusto não lhes fazer, no mínimo, uma menção – até porque, eles foram lidos por todos os autores analisados neste capítulo. (Cf. THIBAUDET, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française S. D., 1912.; NOULET, Émilie. *L’œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*. Genève: Droz, 1940.)

¹⁴² Não parece exagerado afirmar que, sem eles, esta pesquisa sequer teria lugar de ser.

Nos anos 1950, aquilo que em Mondor e Jean-Aubry era apenas uma reconstituição da vida de Mallarmé através da correspondência começa a se remodelar, ganhando cada vez mais espaço entre as análises que sucederam o lançamento das *Obras completas* de 1945. Em paralelo, o distanciamento da morte de Mallarmé traz para a crítica um desinteresse pela apologia, e assim, a defesa apaixonada encontrada nas primeiras ondas de recepção é substituída por uma investida na ideia de desvendar aqueles que, à época, passam a ser considerados, junto aos poemas de juventude, alguns dos principais trabalhos de Mallarmé: os poemas comemorativos, *Igitur* e, principalmente, o *Coup de dés*. Cohn parece ilustrar bem (1951: 15) a atmosfera:

“... Mallarmé, o mais consciente; Mallarmé, o mais perfeito; Mallarmé, o mais duro consigo mesmo entre todos aqueles que empunharam a pluma...” (Paul Valéry). Uma tal hipérbole vem associar-se quase que por ela mesma ao nome do Mestre simbolista, e a palavra Mallarmé, mais e mais à medida que avançam as décadas de nosso século, irradia um tipo de inevitabilidade mágica assaz semelhante àquela da palavra Racine. Mallarmé é, mais do que qualquer outra coisa, um clima, uma santidade, talvez um mito, de perfeição. É apenas em segundo lugar que ele é o autor de poemas tão perfeitos como *L’après-midi d’un faune* e “*Toast funèbre*”.¹⁴³

Davies também a comenta (1950: 7):

Nós empreendemos esta obra [*Les “tombeaux” de Mallarmé*, 1950], convencidos de que a crítica mallarmeana, para ter um valor real e durável, deve partir de bases mais sólidas do que a interpretação pessoal ou a incompreensão comprovada. Aquele que crê ininteligível a obra do poeta, não tem, como disse o próprio Mallarmé, direito de julgá-la.¹⁴⁴

Acompanha-se, assim, o surgimento de um novo cenário: de um lado, a disponibilização da correspondência ganha peso entre as interpretações, servindo como plano de fundo para a leitura dos escritos mallarmeanos; de outro, a dificuldade desses escritos deixa de ser considerada marca fundamental e inviolável de uma doutrina de pureza em poesia, e começa a ser entendida como uma superfície hermética sob a qual, escavando, se poderia encontrar

¹⁴³ “... Mallarmé le plus conscient ; Mallarmé le plus parfait ; Mallarmé le plus dur à soi-même de tous ceux qui ont tenu la plume...” (Paul Valéry). Une telle hyperbole vient s’associer presque d’elle-même au nom du Maître symboliste, et ce mot de Mallarmé, de plus en plus à mesure que s’avancent les décades de notre siècle, irradie une sorte d’inévitabilité magique assez semblable à celle du mot Racine. Mallarmé est, plus que toute autre chose, un climat, une sainteté, peut-être un mythe, de perfection. Ce n’est qu’en second lieu qu’il est l’auteur de poèmes aussi parfaits que *L’après-midi d’un faune* et *Toast funèbre*.”

¹⁴⁴ “Nous avons entrepris cet ouvrage, convaincu que la critique mallarméenne, pour avoir une valeur réelle et durable, doit partir de bases plus solides que l’interprétation personnelle ou l’incompréhension avérée. Celui qui croit l’œuvre du poète inintelligible n’a pas, comme l’a dit Mallarmé lui-même, le droit de la juger.”

uma camada de inteligibilidade (DAVIES, 1988), ou ainda, o sentido pretendido pelo poeta (COHN, 1990).

No que diz respeito às cartas, uma vez mais não eram tanto as de maturidade que interessavam os críticos. Num primeiro momento, o acesso a esse *corpus* era restrito – a correspondência dos últimos 20 anos da vida de Mallarmé começa apenas a ser publicada em 1969, com o lançamento do número três (1886-1889) da coleção de 11 volumes organizada por Mondor e Austin, ao passo que, dez anos antes, em 1959, o primeiro (1862-1871) já se encontrava disponível. O outro motivo é que, mesmo hoje, quando se examina esse material em sua totalidade, é notável a maneira como as missivas enviadas pelo poeta vão, com o passar dos anos, gradualmente diminuindo em extensão e em quantidade de reflexões poéticas significativas, para se tornarem, de maneira geral, breves notas cordiais em resposta a um crescente número de remetentes.

Seja devido ao isolamento de Mallarmé em *province* – e por isso, a uma necessidade de se comunicar com seus pares –, seja devido a seu quase que total anonimato no meio literário até 1884 – o que limitava seu rol de correspondentes –, as cartas que vão até 1871, ano de sua chegada a Paris, ajudam a compreender o que está em jogo num dado momento de sua poética e, ao mesmo tempo, não possuem as mesmas dificuldades encontradas em seus textos literários – o que supostamente poderia oferecer um alicerce mais firme para se comentar essa poética num sentido global. O problema é que, a partir de meados do século, elas serão consideradas um paradigma elementar para toda e qualquer leitura da obra de Mallarmé, justificando lacunas de compreensão, embasando argumentos, contextualizando análises, entre muitos outros usos. Ora, o que haveria de tão revelador nesse primeiro grupo de missivas?

Observa-se nelas, a princípio, um precoce interesse por poesia, inicialmente influenciado pelas obras de Hugo e Musset, em seguida tributário de Baudelaire e Edgar Poe. Com a descoberta tardia das *Flores do mal*, em 1860, o idealismo do jovem Mallarmé sofre uma guinada baudelaireana; já com a descoberta de Poe por meio da obra de Baudelaire, esse idealismo se mescla a uma compreensão da poesia como cálculo, como manobra para produzir um efeito – novamente aqui, *pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz*. É esse o signo duplo sob o qual dá-se início à escrita de “Hérodíade” em 1864, abandonada em 1865 para o trabalho com o *Fauno* e retomada 1866, ano que marca, além da publicação dos poemas no *Parnasse*, uma descoberta essencial, a descoberta do Nada.

Trabalhando no verso de “Hérodíade”, Mallarmé é levado ao encontro desse “Nada”, que o faz desenvolver uma crise de fé na poesia:

Infelizmente, escavando o verso a este ponto, encontrei dois abismos que me desesperam. Um é o Nada, ao qual cheguei sem conhecer o Budismo, e ainda estou muito consternado para poder crer até mesmo em minha poesia e me recolocar no trabalho que esse pensamento esmagador me fez abandonar. Sim, *eu o sei*, somos apenas formas vãs da matéria, – mas bastante sublimes para ter inventado Deus e nossa alma. Tão sublimes, meu amigo! que quero me dar este espetáculo da matéria, tendo consciência de si própria, e, entretanto, lançando-se loucamente no sonho que ela sabe não ser, cantando a Alma e todas as divinas impressões similares que se acumularam em nós desde as primeiras eras, e proclamando, frente ao Nada que é a verdade, essas gloriosas mentiras! Tal é o plano de meu volume Lírico e tal será talvez seu título, A Glória e a Mentira, ou a Gloriosa Mentira. Cantarei como desesperado. (2012 [1866]: 208)

Segundo essa concepção, a poesia seria uma espécie de refúgio do divino, ao passo que a “matéria” estaria ligada à “realidade”. Essas “formas vãs da matéria” seriam sublimes na medida em que possuímos em nós mesmos algo que é capaz de produzir “Deus e nossa alma” – princípios transcendentais inventados pelo homem. Para o Mallarmé da crise de Tournon, como ficou conhecida, há uma finitude no ser humano, que guarda, nela, o infinito; o homem é uma potência capaz de produzir o sublime, mesmo que a poesia, como coloquei no item anterior, não tenha mais lugar de ser; mesmo que Deus, como propôs Nietzsche e como não cansaram de repetir os contemporâneos de Mallarmé, esteja morto. A poesia é então uma “mentira gloriosa”; não se trata, portanto, de um discurso da realidade, mas contém uma verdade antropológica sobre o próprio homem.

Esse momento de descrença faz com que, a princípio, Mallarmé sinta a necessidade de tomar distância da poesia por algum tempo; ela faz igualmente com que, nessa fase inaugurada pelo trabalho com a “Hérodíade”, sua produção poética passe a requerer outro projeto.

Um dos indícios desse novo projeto é apresentado como resultado imediato da descoberta de 1866. Em 1867, numa carta a Cazalis, Mallarmé conta (2012: 218, grifos meus) ter prelevado dessa experiência uma “morte”, seguida de uma disposição “impessoal” e, como consequência desse novo estado, o plano de sua grande Obra:

Acabo de passar um ano angustiado: meu Pensamento se pensou, e chegou a uma Concepção pura. Tudo que, em contragolpe, meu ser sofreu, durante essa longa agonia, é inenarrável, mas, felizmente, *estou perfeitamente morto*, e a região mais impura em que meu Espírito pode aventurar-se é a

Eternidade – meu Espírito, esse solitário frequentador de sua própria Pureza que não obscurece mais nem mesmo o reflexo do Tempo.

[...]

Reconheço, de resto, mas apenas para ti, que ainda sinto necessidade, tão grandes foram as avarias de meu triunfo, de me olhar nesse cristal para pensar, e que se ele não estivesse frente à mesa onde te escrevo esta carta, voltaria a ser o Nada. Isso é para te mostrar que sou agora *impessoal*, e não mais o Stéphane que conhecestes, – mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver, através do que foi eu. Frágil como está minha aparição terrestre, só posso suportar os desenvolvimentos absolutamente necessários para que o Universo reencontre, neste eu, sua identidade. Assim acabo de, na hora da Síntese, delimitar a obra que será a imagem desse desenvolvimento. Três poemas em versos, sendo Hérodiade a Abertura, mas de uma pureza que o homem não esperou – e não esperará talvez nunca, porque poderia ser que eu fosse o brinquedo de uma ilusão somente, e que a máquina humana não seja suficientemente perfeita para chegar a tais resultados. E quatro poemas em prosa, sobre a concepção espiritual do Nada.

A terminologia aparentemente hegeliana leva a um outro indício dos novos caminhos que percorreria a poética de Mallarmé. A “Síntese” à qual chega o poeta remete a uma iluminação que, em meados do ano anterior, teria vindo suplantando a descoberta do Nada – a descoberta da Beleza (2012 [1866]: 210). Numa carta imediatamente posterior à endereçada a Cazalis, dessa vez destinada a Lefébure, Mallarmé explica a compreensão da poesia como “mentira gloriosa”, novamente por meio de um raciocínio que soa hegeliano:

se falo assim de *mim*, é porque ontem terminei o primeiro esboço da Obra, perfeitamente delimitado, e imperecível se eu não perecer. Eu a contemplei, sem êxtase e sem susto, e, fechando os olhos, *eu achei que isto era*. A Vênus de Milo – que me agrada atribuir a Fídias, de tal forma o nome deste grande artista transformou-se em algo genérico para mim; La Gioconda de da Vinci; parecem-me, e são, as duas grandes cintilações da Beleza sobre esta terra, e esta Obra, tal como está sonhada, a terceira. A Beleza completa e inconsciente, única e imutável, ou a Vênus de Fídias, a Beleza, ferida em seu coração desde o cristianismo, pela Quimera, e dolorosamente renascendo com um sorriso cheio de mistério, mas de mistério forçado e que ela sente ser a condição de seu ser. A Beleza, enfim, tendo, pela ciência do homem, reencontrado no Universo inteiro suas fases correlatas, tendo recebido dela a palavra suprema, tendo se lembrado do horror secreto que a forçava a sorrir desde o tempo de da Vinci, e a sorrir misteriosamente – sorrindo misteriosamente agora, mas de felicidade e com a quietude eterna da Vênus de Milo reencontrada – tendo conhecido a ideia do mistério do qual a Gioconda sabia apenas a sensação fatal. (2012 [1867]: 222, grifos do autor)

Recuperando, nas notas desta última carta, a missiva em que Mallarmé afirma ter descoberto a Beleza, Marchal resume (*in* MALLARMÉ, 1995: 349) essa relação – que se poderia chamar dialética –: “... Hérodiade, onde me coloquei inteiro sem sabê-lo, [...] e da qual enfim encontrei a palavra final...”. Se a Vênus de Milo é a figura da Beleza inconsciente da antiguidade, se a Gioconda é a figura da Beleza cristã, Hérodiade é aquela da Beleza moderna doravante consciente de si mesma.”¹⁴⁵. Com efeito, Mallarmé se reconhece na ideia de que todo o poeta é “um crítico antes de tudo”¹⁴⁶ (MONTÉGUT *apud* MALLARMÉ, 1995 [1867]: 348, grifo do poeta) – daí a “impessoalidade”, como demonstrei no capítulo anterior – de tal maneira que toda a poesia mallarmeana a partir dessa crise de fé será uma poesia de veio crítico.

Essa reestruturação de seu projeto poético vem se confirmar em 1869, quando, após certo período de altos e baixos relacionados a essas descobertas, Mallarmé vai chegando ao que se considera como o “fim” da crise – mesmo que tal crise tenha permanecido nos novos moldes que esse projeto tomou a partir do início dos anos 1870. A leitura de Descartes, como comentado nos primeiros momentos desta dissertação, o conduz a ver no conceito de *ficção* algo operatório – ainda que o próprio Descartes jamais mencione esse termo em seu livro –, pois a palavra latina *findre* (*fingerere* [*fiction*: “faire comme si”; “façonner”]) fará o filósofo, por meio do célebre “penso, logo existo”, colocar toda a realidade em dúvida. Descartes chegaria, contudo, a uma ressalva que, em meio ao ímpeto de tudo discreditar, revelaria a existência de uma realidade que resiste, posto não se poder colocar em dúvida a própria dúvida. Com base na correspondência de Mallarmé, estariam relacionados a esse argumento e a esse contato com a filosofia cartesiana dois textos fundamentais – ambos já citados neste trabalho. São eles *Igitur* e as “Notes sur le langage”.

O primeiro proviria, segundo as cartas, da necessidade de uma espécie de tratamento homeopático¹⁴⁷ que desse conta da crise: *similia similibus curantur* (do latim, “os semelhantes curam-se pelos semelhantes”). De acordo com a correspondência, tal noção se encontra no cerne de *Igitur* (do latim, *donc*, “logo”): “A favor de seu timbre [do relógio] conventual, dir-te-ei uma só palavra sobre o trabalho que te levarei no próximo verão: é um conto, por meio do qual quero destruir o monstro da Impotência – seu assunto, no mais –, a

¹⁴⁵ “... Hérodiade, où je m’étais mis tout entier sans le savoir, [...] et dont j’ai enfin trouvé le fin mot...”. Si la Vénus de Milo est la figure de la Beauté inconscient de l’antiquité, si la Joconde est la figure de la Beauté chrétienne, Hérodiade est celle de la Beauté moderne désormais consciente d’elle-même.”

¹⁴⁶ “un critique avant tout”.

¹⁴⁷ Criada na Alemanha, em 1796, a homeopatia esteve muito em voga na França do século XIX.

fim de me enclausurar em meu grande labor já reestudado. Se ele ficar pronto (o conto), estou curado; *similia similibus*.”¹⁴⁸ (a Cazalis, MALLARMÉ, 1995 [1869]: 451, tradução minha) Mallarmé teria, assim, buscado dar conta de seu mal idealista por meio do mal do universo: para se livrar do “Absoluto”, ambição há séculos – talvez mesmo desde sempre – intimamente vinculada à experiência poética, era preciso trabalhar a linguagem; para vencer essa crise seria preciso revivê-la – exceto que agora literariamente, através de *Igitur*, essa espécie de conto “homeopático”.

O segundo texto, hoje conhecido como “Notes sur le langage”, consiste num conjunto de notas inacabadas que Mallarmé contava transformar em tese de doutorado, e que exploram a ideia da poesia como fundamento científico de si mesma, ou seja, como fundamento científico que teria a si mesma como objeto. Trata-se de uma iniciação linguística que o poeta perscrutaria através de sua leitura dos trabalhos de Müller e Bopp, centrados em estudos comparatistas de língua, mitologia e religião. Esses autores colocam lado a lado o latim, o grego e o sânscrito, para pensar o lugar dos mitos greco-latinos e indianos no âmbito etimológico das línguas indo-europeias. Mallarmé parece se interessar por eles pois esse pensamento comparatista, colocado em tais termos, ofereceria-lhe artifícios para pensar as relações então atuais entre a linguagem e o divino, isto é – após a crise –, entre a linguagem e a *ficção*:

[...] devo, na Páscoa, começar o estudo de uma gramática comparada (não traduzida) [de Bopp] das línguas indo-germânicas, digo, do sânscrito, do grego e do latim, isto por dois anos, depois dos quais a *licence*. Em seguida, então, começaria um estudo mais exterior das línguas semíticas, às quais chegaria pelo Zend. Por fim, a tese que exigirá esses trabalhos – como provas, já que fiz a besteira de ir direto a minha Ideia e de me privar da sedução progressiva de suas miragens. Creio que isso se daria em cinco anos.

– Ao lado disso tudo, edifica-se lentamente minha obra do coração e da solidão, cuja estrutura já entrevejo: a bem da verdade o outro labor, paralelo, é apenas, dela também, o fundamento científico.¹⁴⁹ (a Lefébure, MALLARMÉ, 1995 [1870]: 466, tradução minha)

¹⁴⁸ “À la faveur de son timbre [de l’horloge] conventuel, je te dirai un seul mot de mon travail que je te porterai l’été prochain : c’est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l’Impuissance, son sujet, du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié. S’il est fait (le conte) je suis guéri ; *similia similibus*.”

¹⁴⁹ “[...] je dois à Pâques commencer l’étude d’une Grammaire comparée (non traduite) [de Bopp] des Langues Indo-Germaniques, je veux dire du Sanscrit, du Grec et du Latin, cela pour deux ans après lesquels la licence ; puis, alors, je commencerais une étude plus extérieure des langues sémitiques, auxquelles j’arriverais par le Zend. Enfin, la thèse, qui aura nécessité ces travaux, – comme preuves, puisque j’ai eu la bêtise d’aller droit à mon Idée et de me priver de la séduction progressive de ses mirages. Je crois qu’il y a là cinq années.

De fato, no contexto da correspondência, a década de 1870 será marcada por essa edificação intelectual largamente amparada pela elaboração de um “labor paralelo”, na forma de dois trabalhos considerados “pedagógicos”. No prolongamento das “Notes sur le langage”, *Les mots anglais* (1877) foi criado inicialmente como material didático para uso em sala de aula, mas acabou servindo, ao mesmo tempo, de oportunidade para Mallarmé refletir sobre o modo como um princípio propriamente poético, no caso, a aliteração, pode governar toda uma língua – o que demonstra de que maneira a poesia pode ter um fundamento científico que não seja simplesmente um conteúdo evocado por algo que o contém, um sentido dissociado de uma forma. *Les dieux antiques* (1880), no que lhe concerne, é a tradução de um manual de mitologia escrito por um discípulo de Müller, George William Cox, no qual este vulgariza as teses do mestre por meio de uma estrutura em perguntas e respostas (*Mythology in form of Question and Answer*, 1867), regadas a um forte viés cristão, inexistente no texto de Müller – salvo que a tradução de Mallarmé, fugindo ao servilismo, transforma a estrutura do trabalho de Cox numa de texto corrido e, retornando à fonte alemã, “desfaz cuidadosamente esse ponto de vista cristão, englobando discretamente o Deus cristão nesse empreendimento de dissolução do divino.”¹⁵⁰ (MARCHAL in OC II, 2003: 1814)

Voltando agora para o assunto deste item, é preciso apontar que, embora o volume 1 da coleção organizada por Mondor e Richard tenha saído apenas em 1959, quase dez anos depois de *Vers une explication rationnelle du Coup de dés* (DAVIES, 1953) e *L’œuvre de Mallarmé: Un coup de dés* (COHN, 1951), essas primeiras peças da correspondência de Mallarmé estiveram no campo de visão dos dois autores, como é possível constatar de maneira explícita nos paratextos de ambos os livros. Num como no outro, nota-se profundo conhecimento dos trabalhos de Mondor, Jean-Aubry e Valéry, fontes de pesquisa que contribuíram para Cohn e Davies darem início a outra forma de pensar Mallarmé. Trata-se de uma visão pautada, em parte, pela ideia de que o poeta, com base nas cartas, pertenceria a uma linhagem de poesia filosófica, metafísica (COHN, 1951: 18; DAVIES, 1953: 18), e, em parte, pelo que se entendia como uma necessidade de extrair essa filosofia dos poemas, conservada pelo elaborado trabalho formal que os constitui, e traduzi-los, nesse sentido, de modo objetivo (DAVIES, 1950: 8), à própria crítica mallarmeana e a um público menos

– À côté de tout cela, s’édifie tout lentement l’œuvre de mon cœur et de ma solitude, dont j’entrevois la structure : à vrai dire l’autre labeur, parallèle, n’en est, d’elle aussi, que le fondement scientifique.”

¹⁵⁰ “Mallarmé, dans sa traduction, défait soigneusement ce point de vue chrétien, élargissant ainsi discrètement au Dieu chrétien cette entreprise de dissolution du divin.”

especializado. Assim, comenta Davies (1950: 7): “No caso de Mallarmé, um trabalho de exegese parece dever logicamente preceder qualquer ensaio de crítica séria” ¹⁵¹. Cohn confirma (1951: 22): “No meu entendimento, [...] parece lógico determinar o que uma coisa é, antes de se começar a procurar o modo como ela se tornou tal.”¹⁵²

Com efeito, o pensamento filosófico de Mallarmé se justificaria, mais imediatamente, por meio das cartas de juventude. Os desdobramentos da crise – para esses críticos, profundamente metafísica – dariam informações mais do que suficientes para identificar no poeta vinculações filosóficas das mais diversas¹⁵³, mas sobretudo um forte traço hegeliano¹⁵⁴ – às vezes explicado pela hipótese mallarmeana dos três momentos da Beleza, às vezes pelas ideias de “morte” e “impessoalidade”. Um excerto de Davies (1953: 25) parece exemplificar isso com precisão:

Lembremos, para sublinhar o caráter hegeliano, algumas linhas já citadas de uma carta endereçada a Cazalis por volta de dez meses depois da primeira alusão ao plano da Obra:

Acabo de passar um ano angustiado: meu Pensamento se pensou, e chegou a uma Concepção pura. Tudo que, em contragolpe, meu ser sofreu, durante essa longa agonia, é inenarrável, mas, felizmente, estou perfeitamente morto... (C1 240)

Essa “morte” corresponde à reprovação pelo poeta de tudo aquilo que é estranho ao pensamento, marcando a rejeição da consciência de si. O autor do Livro ideal é chamado a fazer o sacrifício de sua personalidade e a renascer impessoal, noção abstrata de si mesmo.¹⁵⁵

Mais do que isso, quando comenta o “caráter hegeliano” do pensamento de Mallarmé, o autor puxa uma nota (1953: 25) para materializar a relação: “Em seu *Schéma de la logique*, Hegel havia escrito: ‘... pensando o Pensamento do Pensamento o espírito adquire sua potência’.”¹⁵⁶

¹⁵¹ “Dans le cas de Mallarmé, un travail d’exégèse semble devoir logiquement précéder tout essai de critique sérieuse.”

¹⁵² “À mon sens, [...] il paraît logique de déterminer ce qu’est une chose avant de se mettre à chercher comment elle est devenue telle.”

¹⁵³ A análise de Cohn (Cf. 1951), por exemplo, é do início ao fim empreendida mediante menções a filósofos e uso de terminologia filosófica muito variados, de Platão a Spinoza, passando por Descartes e pelo próprio Hegel.

¹⁵⁴ Embora não se possa minimizar a presença da filosofia cartesiana.

¹⁵⁵ “Rappelons, pour en souligner le caractère hégélien, quelques lignes déjà cités d’une lettre adressée à Cazalis environ dix mois après la première allusion au plan de l’Œuvre :

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s’est pensée et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort... (C1 240)

Cette ‘mort’ correspond au désaveu par le poète de tout ce qui est étranger à la pensée, marquant le rejet de la conscience de soi. L’auteur du Livre idéal est appelé à faire sacrifice de sa personnalité et à renaître impersonnel, notion abstraite de lui-même.”

¹⁵⁶ “Dans son Schéma de la logique, Hegel avait écrit: ‘... en pensant la Pensée de la Pensée, l’esprit accroît sa puissance’.”

Ainda quanto à citação desse trecho da correspondência, salvo que agora em *Mallarmé et le drame solaire*, Davies arremata (1959: 22, grifo meu): “Depois de ter lido essas passagens, não surpreende ver Mallarmé *exigir* a morte do autor¹⁵⁷ e sua ressurreição em uma forma outra que não a pessoal”¹⁵⁸ – e o curioso é que, em seguida, ele ilustra o argumento a partir de duas citações, uma de “L’action restreinte” e a outra de *La Musique et les Lettres*, mesmo que essa carta seja muito anterior a ambos, datando de 1867.

Em Cohn, a ideia de “morte do autor”, ainda que presente, aparece de maneira mais modalizada. Quando comenta o verso “na face invisível” (MALLARMÉ, 2013 [1897]: 96, tradução de Álvaro Faleiros) do *Coup de dés*, esse crítico propõe (1951: 313): “como adjetivo [*invisível*] indo com *face*: o poeta moderno (*face*: sinédoque) é cada vez mais anônimo, ‘desumanizado’ (Ortega: mas o termo deve ser completado por seu contrário), discreto, refinado, e o poeta final chega a ser completamente invisível [...] ‘sou agora impessoal... uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver’”¹⁵⁹. Posteriormente nessa obra, comentando esse mesmo trecho de carta, Cohn pondera (1951: 471): “O choque emotivo se acompanha da experiência intelectual da regressão infinita e chega numa vitória da consciência, isto é, de uma maior flexibilidade, e assim, ao retorno na direção da existência normal, a uma impressão de impessoalidade.”¹⁶⁰ Em outras palavras, ao contrário do que acontece em Davies, para Cohn Mallarmé não *exige* a “morte do autor”, tratando os desdobramentos das descobertas de 1866/1867, na realidade, como uma “experiência intelectual”.

Em todo caso, o que essas duas leituras parecem mostrar é que tais desdobramentos poderiam ser divididos em três fases (“o Stéphane que conheceste”, a morte, a ressurreição)¹⁶¹

¹⁵⁷ Vale reparar que, embora Davies defenda uma “morte do autor”, ele comenta a obra de Mallarmé utilizando-se do termo proposto pelo poeta, *impessoal*. Verificaremos em Cohn o mesmo tipo de utilização. O interessante disso é que, para o mesmo tipo de discurso que Friedrich fará em 1956 – isto é, um discurso contemporâneo a Davies e Cohn –, este utilizará o termo *despersonalização*. Isso prova, mais uma vez, que, ao vermos hoje pesquisadores como Durand fazendo uso da palavra *despersonalização*, estamos contemplando os reflexos de um problema de recepção gerado pela tradução de um termo, que foi para o alemão e voltou reconfigurando o próprio discurso crítico em francês, conforme visto no capítulo anterior.

¹⁵⁸ “Après avoir lu ces passages, on ne s’étonnera pas de voir Mallarmé exiger la mort de l’auteur et sa résurrection sous une forme autre que personnelle”.

¹⁵⁹ “comme adjectif [*invisible*] allant avec *front*: le poète moderne (*front*: synecdoque) est de plus en plus anonyme, ‘déshumanisé’ (Ortega: mais le terme doit être complété par son contraire), discret, raffiné, et le poète ultime arrive à être complètement invisible [...] ‘je suis maintenant impersonnel... une aptitude qu’à l’Univers Spirituel à se voir’”.

¹⁶⁰ “Le choc émotif s’accompagne de l’expérience intellectuelle de la régression infinie et aboutit à une victoire de la conscience, c’est-à-dire d’une plus grande flexibilité, et ainsi, au retour vers l’existence normale, à une impression d’impersonnalité.”

¹⁶¹ “Quanto a mim, trabalhei mais nesse verão que em toda a minha vida. Lancei os fundamentos de uma obra magnífica. Todo homem tem um Segredo em si, muitos morrem sem tê-lo encontrado, e não o encontrarão porque, mortos, ele não existirá mais, nem eles. *Eu estou morto, e ressuscitado* com a chave das pedrarias de meu último baú espiritual. A mim agora cabe abri-lo na ausência de toda impressão emprestada, e seu mistério

numa forma impessoal), e o segundo ponto em que Cohn se distancia ligeiramente de Davies, em sua própria leitura hegeliana, é na complexificação do terceiro termo, “*na direção da existência normal*” (grifo meu), que se desdobra na sugestão de um quarto, “*uma impressão de impessoalidade*” (grifo meu)¹⁶².

Com efeito, tanto nesse estudo quanto num estudo posterior, *Mallarmé's Divagations, a Guide and Commentary* (1990), o crítico americano considera Mallarmé um pensador do pós-hegelianismo. Lê-se naquele:

Numa época em que a maior parte dos pensadores estavam no estado “hegeliano” de um tornar-se condicionado pela união dos contrários e produzindo um *tertium quid*, Mallarmé impulsionou isso até um sistema de união entre dois pares contrários. À tese-antítese-síntese hegeliana ele adicionou a *antisíntese*, se me permitem inventar esse termo, e só esse espetáculo ideal podia satisfazer sua ambição orgulhosa e solitária.¹⁶³ (1951: 41)

E neste:

Refere-se naturalmente a Hegel, aquele “titã do espírito”, uma vez que Mallarmé se refere a ele por conta de seu amigo Villiers (o qual chamou sua atenção para o filósofo); e Mallarmé estava certamente muito consciente dele [Hegel], mas como mostrei em outro lugar [...] há um crescente consenso de que Mallarmé foi além de Hegel em sua epistemologia multipolar, adicionando, *grosso modo*, um quarto polo (“antisíntese”, termo que proponho) à conhecida tríade hegeliana.¹⁶⁴ (1990: 2)

se emanará em um céu muito azul. Preciso de vinte anos durante os quais vou me enclausurar em mim, renunciando a qualquer outra publicidade que não a leitura de meus amigos. Trabalho em tudo ao mesmo tempo, ou antes quero dizer que tudo está bem ordenado em mim, que à medida, agora, que uma sensação me chega, ela se transfigura e vai por conta encaixar-se em tal livro e tal poema. Quando um poema estiver maduro, ele se destacará. Vês que imito a lei natural.” (MALLARMÉ, 2012 [1866]: 212, grifo meu)

¹⁶² É realmente notável perceber uma suavização ou, talvez melhor, um distanciamento crítico desse porte num texto dos anos 1950, época em que a crítica mallarmeana ainda estava engatinhando e categoricamente afirmando sobre a obra de Mallarmé o que Austin chamou de *contresens créateurs* (1987: 47), ou seja, “equivocos, talvez criativos, mas equivocos mesmo assim” (1987: 45). A surpresa se dá principalmente em vista daquilo que autores como Friedrich, como mostrei no capítulo anterior, farão, à mesma época, com a ideia de “impessoalidade”, contribuindo para levar toda uma crítica posterior, como retomarei por alto mais ao fim deste item, a ignorar o termo *elocutória* na fórmula da *desaparição elocutória do poeta*.

¹⁶³ “À une époque où la plupart des penseurs en étaient au stade ‘hégélien’ d’un devenir conditionné par l’union des contraires et produisant un *tertium quid*, Mallarmé poussa jusqu’à un système d’union entre deux paires de contraires. À la thèse-antithèse-synthèse hégélienne, il ajouta l’*antisynthèse*, si l’on me permet d’inventer ce terme, et seul ce spectacle idéal pouvait satisfaire son ambition fière et solitaire.”

¹⁶⁴ “One naturally refers to Hegel, that ‘titan of the spirit’ as Mallarmé referred to him after his friend Villiers (who drew his attention to the philosopher), and Mallarmé was certainly very aware of him, but as I have shown elsewhere [...] there is a growing consensus that Mallarmé went beyond Hegel in his polypolar epistemology by, roughly speaking, adding a fourth pole (‘antisynthesis,’ a term I propose) to Hegel’s well-known triad.”

Assim, se há fundamento filosófico na poesia de Mallarmé – talvez pensassem esses autores –, o que está por trás da complexidade da linguagem empregada seria, na prática, tal como se pensava no fim do XIX, um raciocínio destinado a iniciados. Segundo essa lógica, Mallarmé é difícil porque ele injeta deliberadamente filosofia em seus poemas, muito embora, para isso, não se utilize (COHN, 1951: 441) – e talvez mesmo desconheça (DAVIES, 1953: 20) – esta ou aquela terminologia técnica.

Ora, não é de se admirar o ímpeto “tradutório” que regeu esses trabalhos críticos: para tornar mais claras as proposições supostamente “contidas” no interior da elaboradíssima camada formal, era preciso, antes de qualquer análise de crítica literária, um trabalho de dissecação. Seria, pois, questão, a bem dizer, de “traduzir” Mallarmé em francês, torná-lo menos obscuro (DAVIES, 1950: 210), menos indecifrável (COHN, 1951: 16). E para tal, cada um dos críticos aqui estudados optou por modos de análise específicos.

Davies, na maior parte de seus estudos – talvez mesmo em todos eles – propõe (1953: 9) um trabalho de *exegese* no qual visa “extrair [...] o sentido literal”¹⁶⁵ dos escritos, analisando (1950: 8) objetivamente a “subestrutura intelectual que serve de base a determinado poema”¹⁶⁶ e “refaz[endo] passo a passo o trabalho do próprio poeta para dar conta das nuances e complexidades pelas quais ele chegou a um conjunto poético”¹⁶⁷. Numa obra como *Mallarmé et le drame solaire* (1959) ou numa como *Les “tombeaux” de Mallarmé* (1950), essa primeira “análise objetiva” é feita através da citação de trechos esparsos da obra e da correspondência de Mallarmé, permeados por ligeiros comentários:

Um estudo aprofundado de sua obra revela que Mallarmé, menos imaginativo do que outros poetas, geralmente se utiliza mais de uma vez da mesma imagem. Quase sempre a comparação de duas imagens paralelas lança uma certa luz numa ou noutra.

O primeiro recurso do exegeta será, portanto, procurar na obra de Mallarmé imagens paralelas àquelas do texto examinado por ele.¹⁶⁸ (DAVIES, 1950: 8)

¹⁶⁵ “Si l’exégète ne parvient pas en premier lieu à dégager le sens littéral du texte qui l’intéresse, il est évident que tout commentaire qu’il juge utile de faire par la suite relève essentiellement de son imagination subjective.”

¹⁶⁶ “La première tâche de l’exégèse est en effet de se familiariser, par une analyse objective, avec la substructure intellectuelle servant de base à tel poème.”

¹⁶⁷ “Cette seconde partie de l’exégèse consiste à refaire pas à pas le travail du poète lui-même pour rendre compte des nuances et des complexités par lesquelles il est arrivé à un ensemble poétique.”

¹⁶⁸ “Une étude approfondie de son œuvre révèle que Mallarmé, moins imaginatif que d’autres poètes, se sert souvent plusieurs fois de la même image. Presque toujours la comparaison de deux images parallèles jette une certaine lumière sur l’une et l’autre.

La première ressource de l’exégète sera donc de chercher dans l’œuvre de Mallarmé des images parallèles à celle du texte qu’il examine.”

Nesses estudos, a segunda etapa, que pretende refazer o trabalho do poeta para abordar as dificuldades do texto, dá-se, em grande medida, por meio da paráfrase seguida de um levantamento dos principais problemas formais que se apresentam (Cf. DAVIES, 1959: 160, por exemplo) – muito embora o estudioso não exponha (1950: 11) o procedimento em tais termos, explicando-o nos seguintes: “um resumo que dê uma visão de conjunto das principais ideias do poema e de seu desenvolvimento”¹⁶⁹.

No trabalho sobre o *Coup de dés*, esses dois procedimentos levemente se confundem. Na primeira parte, é questão de uma tentativa de reconstituição do pensamento de Mallarmé através dessas citações soltas; no início da vida mais centradas na correspondência e no final da vida mais centradas na prosa tardia, mas sempre mesclando as duas coisas, numa compreensão da crise dos primeiros anos como explicação imediata para formulações poéticas dos últimos. Isso parece bem exemplificado na parte em que Davies aciona (1953: 27), ao mesmo tempo, uma carta de 1867 e colocações de *La Musique et les Lettres* – conferência, não custa lembrar, de 1895 –:

Já que existe alguma dúvida sobre a realidade dos fenômenos que percebemos, o poeta tem a missão de recuperar a origem lógica das coisas, para recriá-las uma a uma sob uma forma essencial e inalterável. Atendo-se a descrever o princípio estético de sua Obra, numa carta de maio de 1867, Mallarmé fala precisamente da “agonia na qual se ressuscita aquilo que foi perdido, para que se possa vê-lo”, e acrescenta: “era desconhecido antes”. Numa passagem de *La Musique et les Lettres*, ele insiste sobre a dialética que deve presidir essa construção abstrata de mundo:

Todo ato disponível, para sempre e unicamente, falta perceber as relações, entre tempos, raros ou multiplicados; de acordo com algum estado interior e que se queira a seu grau expandir, simplificar o mundo.

Compatível a criar: a noção de um objeto, fugidio, que faz falta. (OC 647)¹⁷⁰

A *démarche* da segunda parte desse estudo, por sua vez, assemelha-se à “análise objetiva” dos livros sobre o drama solar e sobre os poemas comemorativos, de modo a recuperar, através de tal ou tal construção ou vocábulo do *Coup de dés*, diversas outras citações em que

¹⁶⁹ “un résumé donnant vue d’ensemble des principales idées du poème et de leur développement.”

¹⁷⁰ “Puisqu’il existe quelque doute sur la réalité des phénomènes que nous percevons, le poète a mission de remonter à l’origine logique des choses, pour les recréer une à une sous une forme essentielle et inaltérable. S’attachant à décrire le principe esthétique de son Œuvre, dans une lettre de mai 1867, Mallarmé parle précisément de ‘l’agonie dans laquelle on ressuscite ce qu’on a perdu, pour le voir’, et ajoute : ‘on l’ignorait avant’. Dans un passage de *La Musique et les Lettres*, il insiste sur la dialectique qui doit présider à cette reconstruction abstraite du monde :

Tout acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports entre temps, rares ou multipliés ; d’après quelque état antérieur et que l’on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

À l’égal de créer : la notion d’un objet, éphémère, qui fait défaut. (OC 647)”

aparecem essas temáticas. Desse modo, ao comentar, por exemplo, o trecho “SEJA/ que/ o Abismo/ branco/ estanque/ furioso” (2013 [1897]: 86, tradução de Faleiros), com foco no termo “Abismo”, Davies lança mão (1953: 66) de trechos de “A la nue accablante tu”, “Berthe Morisot”, “Les Fonds dans le Ballet” e “Billet à Whistler”, propondo uma breve transição – três ou quatro linhas de comentário – entre uma citação e outra.

No que diz respeito a Cohn, seus escritos revelam um olhar voltado para aquilo que ele compreende (1951: 28) como “aproximação telescópica”¹⁷¹ da poesia mallarmeana por meio de um exame ponto por ponto, palavra por palavra e mesmo letra por letra: “ninguém nos deu um comentário fechado, e ponto por ponto do Poema, enquanto minha investigação se ateve à grande quantidade de elementos convergentes em cada palavra, e mesmo, em grande medida, à significação particular de cada letra.”¹⁷² (COHN, 1951: 17) Como Davies, esse crítico se propõe (1951: 28) a “despir a complexidade de Mallarmé”¹⁷³, a analisar (1951: 26) “em termos discursivos o que apenas o poema pode reunir de maneira proveitosa”¹⁷⁴ e, a partir disso, deixar Mallarmé “falar por si mesmo”¹⁷⁵ (1951: 27). Para tanto, no primeiro tempo do estudo, o autor se dedica a pensar sobre o que foi chamado de “arquitetura global”¹⁷⁶ do poema (1951: 69), isto é, a um estudo mais formal, que procura explorar a camada sintática do *Coup de dés* e desbravar seus níveis imagéticos, letras, tipografia. Trata-se, portanto, de uma análise que se presta a decompor a estrutura do poema, indo da dimensão macro à dimensão micro. Já no segundo tempo, Cohn vai discutir o poema expressão por expressão, termo por termo, com base no que, para ele, seriam os grandes assuntos ali tratados: o homem, a constelação, o poema, o poeta moderno, o tempo e o espaço etc. Ao fim desse segundo tempo, como em Davies, propõe-se uma longa paráfrase do *Coup de dés*, aqui também chamada de “resumo” (Cf. 1951: 461).

Nesse último estudo, identifica-se um claro elã de escavar o que se poderia entender, em vista das colocações, como um “sentido” escondido atrás das camadas formais do poema de Mallarmé, numa prática discursiva que oferece uma quantidade tão espantosa de

¹⁷¹ “des approximations télescopiques”.

¹⁷² “personne ne nous a donné de commentaire serré et point par point du Poème, tandis que mon investigation s’est attachée à de très nombreux éléments convergents dans chaque mot, et même, dans une large mesure, à la signification particulière de chaque lettre.”

¹⁷³ “dépouiller la complexité de Mallarmé”.

¹⁷⁴ “l’exégète étant, selon moi, celui qui, *finalemént*, analyse en termes discursifs ce que seul le poème peut rassembler de manière profitable.” (grifo do autor)

¹⁷⁵ “Certes, l’appréciation constitue bien l’objet final de la critique, et les présentes notes d’exégèse ne sont peut-être que des travaux de terrassement, destinés à poser les jalons d’une appréciation supérieure à venir. Mais un critique de cet ordre est encore à naître et jusque-là Mallarmé devra parler pour lui-même.”

¹⁷⁶ “architecture globale”.

informações (às vezes sobre um só monossílabo ou uma única letra) que o leitor é quase convencido de estar dentro da cabeça do crítico, assistindo a seu fluxo de consciência. Essa operação “tradutória” – ainda no sentido de traduzir Mallarmé em Francês – se esclarece por uma observação numa obra posterior, que dá conta de *Divagations*, na qual Cohn assume (1990: IX) declaradamente a *reformulação* no sentido de “fazer com que os frequentemente difíceis escritos críticos de Stéphane Mallarmé [...] tornem-se compreensíveis para o leitor comum”¹⁷⁷: “quando, como geralmente acontece nos últimos trabalhos, o caminho fica complicado, apoio-me em paráfrase sólida [...]. Não tradução, basicamente, embora talvez chegue a isso eventualmente^[178], mas semi-tradução, utilizando qualquer coisa na qual eu consiga pensar, não importando quão deselegante seja, para chegar ao sentido do poeta.”¹⁷⁹ (COHN, 1990: IX).

É interessante perceber que, nesses dois projetos analíticos, o objetivo primário dos autores parece de certa forma ter sido parcialmente atingido. Mesmo os métodos sendo algo particulares, Davies e Cohn demonstram vastíssimo e aprofundado conhecimento da obra de Mallarmé, e procuram, como expus, oferecer aos leitores – especialmente os mallarmeanos – bases um pouco mais sólidas para que se escreva criticamente sobre a obra do poeta – uma espécie de “manual” a respeito da poética mallarmeana, muito embora o grau de complexidade em cada um deles não permita que sejam chamados dessa forma. Trata-se, pensando no trajeto da recepção de Mallarmé até este ponto, de uma contribuição inédita, uma vez que quase nenhum outro autor, até os anos 1950, havia cumprido com tamanha precisão o mesmo objetivo.

Tão bem-sucedida foi a empreitada que é possível hoje perceber claramente seus ecos no *universo imaginário* proposto por Richard (1961), na *disseminação*¹⁸⁰ de Derrida (1972), na *revolução da linguagem poética* de Kristeva (1974), na popularização da ideia de *morte do autor*, com Barthes (1984) ou Foucault (1984), na *dobra* de Deleuze (1988), e mesmo, aqui no Brasil, nas notas tradutórias que Haroldo de Campos escreveu a respeito de

¹⁷⁷ “The point of this book is, first, to make the frequently difficult critical writings of Stéphane Mallarmé [...] understandable to a common reader”.

¹⁷⁸ Nesse caso, em específico, a “tradução” é no sentido literal de “tradução interlingual”, de uma língua-cultura a outra – no caso, do francês ao inglês, já que esse estudo tardio é escrito na língua materna do especialista.

¹⁷⁹ “when, as generally happens in the later pieces, the going get rough, I have relied on sustained paraphrase (with intercalated explanation, as well as comment). Not translation basically, though it may come to that on occasion, but near-translation, utilizing anything I can think of, no matter how graceless, to get the poet’s meaning across.”

¹⁸⁰ Ocorre-me, por exemplo, o interesse em pensar as relações entre a *disseminação* derridiana e a ideia de um “desabrochar” (1951: 65) do *Coup de dés* a partir da frase que perpassa o poema todo, ou “frase-título”, como a chama Cohn (1951: 53, 65 *et al.*).

seu *Coup de dés*, cujo procedimento é inegavelmente cohniano (Cf. CAMPOS in MALLARMÉ, 2013 [1974]: 121 et al.). Juntando a isso o fato de que, em 1957, Jacques Scherer publica os fragmentos *Livro*, quase que eclipsando os estudos sobre *Igitur* e mesmo sobre o *Coup de dés*, cada um desses autores tomou Mallarmé para si e o transformou no Mallarmé de sua modernidade, oferecendo-nos um Mallarmé existencialista – mencionou-se Sartre no item anterior –, um Mallarmé pós-estruturalista, um Mallarmé da semiótica, um Mallarmé da psicocrítica, um Mallarmé concreto, entre tantos outros. Mallarmé passou a ser muitos.

Mas o fim do século XX, enriquecido pelas contribuições cohniana e daviesiana, pela publicação integral da correspondência, sob os cuidados de Austin, e pela série dos *Documents Stéphane Mallarmé*, fornecidos por Barbier, viria lançar as bases de uma virada crítica importante, que no final dos anos 1990 conheceria um Mallarmé liberto do fardo de ser intemporal, recolocado no século XIX e considerado um poeta de olhar muito voltado para seu próprio tempo. Efetivamente, do meio para o fim do século, por entre todas essas modernidades, a leitura especializada de Mallarmé se mistura aos primeiros esboços de uma crítica sobre a própria crítica mallarmeana produzida até o fim da década de 1990, na tentativa de mostrar, entre outras coisas, que 1) Mallarmé não fez poesia filosófica – ou pelo menos, não nos mesmos moldes que um Lamartine, um Vigny ou um Laforgue –, mesmo que sua poesia esteja impregnada de filosofia; que 2) A crítica mallarmeana – principalmente a não-especializada, mas não se limitando a ela – ainda não havia aprendido a ler Mallarmé – o que seria uma das explicações para essa existência de um Mallarmé para cada modernidade –; e que, nesse sentido, 3) Mallarmé não poderia continuar a ser considerado um poeta que coloca o mundo entre parênteses, nem um poeta da pura negatividade e muito menos um poeta da impotência criativa face à devastação de uma crise metafísica.

Esse conjunto de negações dá o tom da terceira onda da recepção mallarmeana no século XX. Às vésperas do centenário da morte do poeta, um ciclo de leituras se fecha e outro começa a ser anunciado pelos trabalhos de Lloyd James Austin – contemporâneo de Davies e Cohn – e Bertrand Marchal – nosso contemporâneo.

Lloyd James Austin, Bertrand Marchal

Diz-se com frequência de artistas como Baudelaire e Gustave Moreau – ou mesmo Manet – serem eles os últimos dos românticos e os primeiros dos modernos. Como acontece

com tais artistas, esse momento final da recepção mallarmeana no século XX talvez seja também o primeiro do século XXI. Um dado prático poderia esclarecer o fato: o distanciamento temporal entre a produção dos dois expoentes dessa voga, Austin e Marchal, é de pouco mais de 30 anos¹⁸¹ – as contribuições do primeiro datam aproximadamente do início anos 1950 e vão até meados dos anos 1990, ao passo que as do segundo começam nos anos 1980 e se estendem até os dias de hoje¹⁸². Mesmo assim, esse dado não impede a existência de uma compreensão comum a respeito da obra do poeta e da crítica dedicada a ela, cuja dilatação geracional – se se puder chamá-la assim – nessa terceira onda, talvez auxilie a perceber o modo como esses autores chegaram a uma outra forma de ler: uma relação crítica, na história, com a presença de Mallarmé¹⁸³.

Essa relação crítica se dá na medida em que, a partir desse ponto, passa-se a ler a obra do poeta sob uma abordagem a um só tempo textual e crítica, e não mais na função de proteger seus escritos ou, ao contrário, na expectativa de desvendá-los para as gerações seguintes. Ela é também uma relação na história, visto que, após as abordagens linguístico-filosóficas dos anos 1970 e 1980¹⁸⁴, há um interesse em reinserir Mallarmé na história da literatura ocidental, na do século XIX francês e em sua própria história, reconstituída pela documentação. Por fim, penso numa relação crítica na história, pois não se trata de saltar do final do século XIX para o final do XX, no intuito de evitar e/ou amenizar os equívocos da crítica mallarmeana, mas sim de estabelecer uma relação crítica com o texto de Mallarmé, informada por esses equívocos e por seus papéis históricos, sem que a bagagem por eles oferecida os impeça de serem problematizados.

Contudo, a extensão atípica dessa terceira onda de recepção coloca alguns problemas para a análise, a começar pela quantidade de eventos importantes ocorridos entre os anos 1950 e os anos 1990 – afinal, são 40 anos de crítica mallarmeana para colocar em dia. Nesse sentido, um olhar mais cronológico para esse último momento de recepção,

¹⁸¹ Quando, em 1985, Marchal lançava seu primeiro livro, *Lecture de Mallarmé*, Austin já era um pesquisador consagrado e acabava de publicar o último volume da correspondência de Mallarmé, editada ao longo de mais de 20 anos de pesquisa.

¹⁸² O último 28 de março testemunhou a publicação da edição revista da Correspondência completa (1854-1898), em volume único, estabelecida, editada e anotada por Marchal.

¹⁸³ E por “presença”, aqui, refiro-me também àquilo que Castañon Guimarães assim chamou em seu importante ensaio sobre Mallarmé no Brasil, principalmente devido à amplitude de tal terminologia. Cf. GUIMARÃES, 2010. Não obstante, poder-se-ia também fazer menção a uma obra tão recente quanto importante no que diz respeito ao assunto, de autoria do norueguês Arild Bakken, intitulada *La présence de Mallarmé* (2018).

¹⁸⁴ Isso será melhor comentado mais adiante.

entremeado por um vislumbre grosseiro dos percursos dos dois autores, talvez dê conta do problema. Começemos então por Austin e, assim que possível, passemos a Marchal.

Austin dá início a sua trajetória com a obra de Mallarmé por meio de alguns poucos artigos desprezíveis ao longo dos anos 1950, firmando o compromisso apenas em 1959, com o convite de Mondor para contribuir na organização da correspondência. O australiano entra no projeto quando o segundo número está começando a ser preparado e, com a morte de Mondor em 1962, assume a tarefa de terminar o que o colega havia começado. Entre 1959 e 1985 a correspondência de Mallarmé é lançada de maneira intermitente e, no meio tempo, Austin publica diversos artigos sobre a obra do poeta – alguns em inglês, outros em francês –, tratando não só da correspondência, mas igualmente de boa parte do material propriamente literário produzido por Mallarmé. Ao longo desses mesmos anos e de maneira igualmente descontínua, Barbier disponibiliza – mencionou-se no item anterior – todos os volumes dos *Documents Stéphane Mallarmé* (1968-1973). Por fim, as décadas de 1950 e 1960 veem saírem do ineditismo textos importantes como *Les notes du Livre* (por Scherer, em 1957), *Les nocces d'Hérodiade* (por Davies, em 1959) e *Pour un tombeau d'Anatole* (por Richard, em 1961). A inconstância na publicação desses documentos gera, no entanto, consequências significativas para os estudos mallarmeanos.

Segundo a análise de Gordon Millan (1997: 374), “durante todo esse período, e aliás até muito pouco tempo atrás, os mallarmistas se viram tendo que modificar, sem cessar, a ideia que acabavam de fazer do homem e da obra, à medida em que cada nova peça de documento se tornava disponível”¹⁸⁵; isto porque, muitas vezes, “os comentários da crítica acabaram precedendo a publicação da obra”¹⁸⁶ (1997: 374). Em resposta a essa efervescência, e talvez principalmente, à contribuição de Scherer, assiste-se a uma explosão de estudos sobre Mallarmé, entre os anos 1970 e os anos 1980, provindos em geral dos teóricos da linguagem – de Foucault a Barthes, passando por Derrida e Kristeva. O interesse pelo *Livre* se sobrepõe ao interesse pelo *Coup de dés* e por *Igitur* pois a ideia de um livro impessoal, fechado em si e inacabado parece corroborar com os partidários de uma morte do autor, de uma completa instabilidade do sentido, de um isolamento da literatura em relação ao mundo, ou mesmo de uma poética do fragmento. A correspondência, por sua vez, continua, em larga medida, sendo

¹⁸⁵ “Pendant toute cette période, et jusqu’assez récemment d’ailleurs, les mallarmistes se sont donc trouvés sans cesse obligés de modifier l’idée qu’ils venaient de se faire de l’homme et de l’œuvre à mesure que chaque nouveau morceau de documentation devenait accessible.”

¹⁸⁶ “les commentaires de la critique ont fini par précéder la publication de l’œuvre.”

manuseada à maneira dos anos 1950 – salvo na atividade crítica de Austin, que, como veremos, utiliza esse material de uma forma distinta da de seus contemporâneos.

Contudo, como acontecera cem anos antes, o meio da década de 1980 viria alterar esse paradigma. O ano de 1985 é, entre outras coisas, aquele que viu Austin lançando o último volume da correspondência, e o jovem Marchal, seu primeiro livro. A disponibilização integral da correspondência chamou a atenção para os trabalhos e cartas tardios do poeta – à exceção do *Coup de dés*, já suficientemente explorado pelas gerações anteriores –, além de começar a lançar luz sobre sua produção de circunstância. Fala-se aqui de *Divagations*, das conferências (*La Musique et les Lettres* e *Villiers de l'Isle-Adam*), de *Vers de circonstance* e da produção propriamente jornalística de Mallarmé – de *La dernière mode* a “The Impressionists”. Uma recuperação verdadeiramente surpreendente em vista de um século que forçou a vista para tentar enxergar Mallarmé no alto de uma torre de marfim.

Ao contrário do que havia se passado ao longo dos últimos cem anos, não era mais questão de esoterismo, nem de modelo linguístico estrangeiro e muito menos de comparação histórica: Mallarmé voltava a ser, progressivamente, um poeta de seu tempo, de seu espaço e de sua língua. As questões centrais desse momento eram agora a circunstância, a crítica de arte e a poesia crítica, a historicidade e, o que não poderia deixar de nos espantar à mera menção do fato, a voz (pública, mas não exclusivamente). No âmbito da correspondência, o contato com as missivas tardias, além de chamar atenção para essa produção semidesconhecida e/ou ignorada durante um século inteiro, reforça a caracterização desse novo Mallarmé, pois, mesmo se sucintas, essas cartas oferecem a um só tempo amostras de uma grande energia intelectual e marcas cordiais de um cotidiano sem grandes adversidades. “O poeta aqui se faz homem do mundo, sacrificando-se à atividade epistolar”¹⁸⁷, lê-se na contracapa da nova edição da correspondência (2019). E realmente: embora Mallarmé dissesse detestar essa atividade, resultam dela mais de três mil exemplares – alguns deles apenas para dizer, humoristicamente, que ele “não escrevia cartas”¹⁸⁸ –, e é esse “poeta homem do mundo” que começa lentamente a despontar em meados dos anos 1980.

No ano de 1987, Austin compila seus estudos em inglês sobre Baudelaire, Mallarmé e Valéry, na antologia *Poetic Principles and Practice*, onde é possível flagrar um dos primeiros estudos sobre o impacto internacional de Mallarmé e o percurso de sua recepção

¹⁸⁷ “Le poète s’y fait homme du monde en sacrifiant à l’activité épistolaire.”

¹⁸⁸ “Celui qui n’écrit pas des lettres.”

até então¹⁸⁹. Já no ano seguinte, Marchal publica *La religion de Mallarmé*, obra que circunscreve esse último momento de recepção justamente por sua metodologia de análise e pela capacidade de repensar o lugar Mallarmé na história das letras e do século XIX, dando outra dimensão, em consonância com a prática de Austin, para o uso da correspondência. Seis anos depois, em 1994, a morte de Austin viria deixar órfãos todos os mallarmeanos e anteceder em um ano a publicação de seu livro de ensaios em francês (*Essais sur Mallarmé*, 1995) e a de uma antologia da correspondência¹⁹⁰, organizada e revista por Marchal. Dentro de três anos, via-se sendo publicados, às vésperas do lançamento das novas *Obras completas*, dois balanços significativos sobre a crítica mallarmeana: a introdução de *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (1997), organizado por Marchal e Jean-Luc Steinmetz, e um artigo de Gordon Millan, no mesmo volume, “Cent ans de critique mallarméenne”. O ano de 1998 testemunha, por sua vez, o lançamento do primeiro volume das novas *Obras completas* – dedicado à produção do poeta em verso, com organização de Marchal –, sem mencionar os cem anos da morte de Mallarmé, e com eles, um momento de virada¹⁹¹ na recepção do poeta, agora verdadeiramente no século XXI, mas anunciado, desde o princípio, pelos trabalhos de Austin e Marchal¹⁹², como procurarei discutir a partir de agora.

Talvez a marca mais evidente das convergências entre os trabalhos desses dois autores seja uma preocupação textual que não se relaciona a procedimentos de exegese ou a uma tentativa de resolver o mistério dos escritos de Mallarmé pelo recurso a chaves como a filosofia, o dicionário, a Cabala, entre outros (MILLAN, 1997: 373). Essa preocupação se dá, por exemplo, no cuidado com o uso de citações, que aqui passam a ser devidamente explicadas e contextualizadas a cada vez que aparecem, visto que não se trata mais apenas de demonstrar conhecimento dos textos de Mallarmé, mas de conseguir assimilá-los face à economia da obra mallarmeana e àquilo que estava em jogo em cada momento dessa produção.

Assim, uma proposta recorrente em Austin é a de pensar a respeito de uma determinada questão que aparece com frequência na obra de Mallarmé e mostrar como tal

¹⁸⁹ AUSTIN, Lloyd James. Presence and poetry of Stéphane Mallarmé: international reputation and intellectual impact. In: *Poetic principles and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 19-47.

¹⁹⁰ MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Édition de Marchal. Paris: Folio/Gallimard, 1995.

¹⁹¹ Que não será abarcado aqui, por requerer um estudo mais detido e uma reflexão de maior fôlego.

¹⁹² Embora a história continue, e Marchal tenha também lançado em 2003 o volume dois das *Obras completas*, dedicado à produção mallarmeana em prosa, assim como, neste ano de 2019, uma edição da correspondência completa reunida em volume único, este capítulo pretende chegar apenas até o centenário da morte de Mallarmé, em fins de 1990.

problema vai se organizando ao longo dos anos. Em seu *compte rendu* acerca das ideias do poeta sobre a música e as letras, por exemplo, Austin percorre (1959: 22) todo o desenvolvimento da questão na trajetória de Mallarmé, analisando-a de *Hérésies artistiques* a *La Musique et les Lettres*, e conclui diagnosticando:

Por um tempo ele [Mallarmé] começou invejando o mistério da Música, mas terminou afirmando repetidamente que a Poesia é superior à Música exatamente porque é inteligível, porque tem sentido discursivo; e ao mesmo tempo em que seu uso [de Mallarmé] da linguagem era indubitavelmente original, ele sempre insistiu que a sintaxe é a garantia da inteligibilidade poética.¹⁹³

Flagra-se o mesmo tipo de aproximação num texto sobre as relações da poética mallarmeana com as artes visuais¹⁹⁴, ou ainda, num outro sobre as considerações do poeta a respeito da crítica biográfica¹⁹⁵. Uma segunda abordagem interessante é a escrita de ensaios sobre um único poema, como é exemplo o trabalho que se debruça sobre “Hommage (à Richard Wagner)”¹⁹⁶ ou aquele que observa mais de perto “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”¹⁹⁷. É interessante notar também que a forma do ensaio curto parece ser mais apreciada por Austin do que a do livro, uma vez que ela viabiliza uma leitura concisa, cuja teorização, de caráter mais leve, origina-se antes dos textos do que de fatores externos a eles.

No que compete a Marchal, observa-se em suas análises um outro tipo de tratamento. Diferentemente do que acontece em Austin, verifica-se nelas uma oscilação entre estudos mais sucintos e estudos de maior fôlego. Em cada um deles, percebe-se um tipo de *modus operandi* adequado à forma escolhida – os artigos, mais verticais, dão conta de um único texto de Mallarmé; os livros, ligeiramente mais horizontais, voltam-se para uma determinada questão, compreendida como parte nuclear do projeto mallarmeano, e examinada, como faz Austin em seus ensaios, de maneira transversal em relação ao trajeto da obra de Mallarmé. Para ficar ainda na questão da música e das letras, um artigo como “La

¹⁹³ “For a while he began by envying Music its mystery, he ended by asserting repeatedly that Poetry is superior to Music precisely because it is intelligible, because it has discursive meaning; and while his use of language was undoubtedly highly original, he always insisted that syntax is the guarantee of poetic intelligibility.”

¹⁹⁴ AUSTIN, L. J. “Mallarmé and Visual Arts”, *French XIXth Century Painting and Literature* (Manchester), edition by U. Finke, Manchester University Press, 1972, pp. 232-257.

¹⁹⁵ AUSTIN, L. J. Mallarmé et la critique biographique. In : *Essais sur Mallarmé*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

¹⁹⁶ AUSTIN, L. J. « Le principal pilier » : Mallarmé, Victor Hugo e Richard Wagner. In : *Essais sur Mallarmé*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

¹⁹⁷ AUSTIN, L. J. “How ambiguous is Mallarmé? Reflections on the captive Swan”, *Literature and Society: Studies in Nineteenth and Twentieth Century French Literature presented to R. J. North* (Birmingham), John Goodman & Sons, 1980, pp. 102-114.

Musique et les Lettres’ de Mallarmé” (1997), por exemplo, procura discutir a conferência tendo como ponto de partida sua estrutura retórica, ao passo que, na parte de *Salomé entre vers et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans* (2005) em que Marchal trata de Mallarmé, a figura de Hérodiade é analisada na extensão da obra mallarmeana – “Salomé”, em Baudelaire, Flaubert e Huysmans – como indício de “uma vontade de refundar ou, pelo menos, de repensar a literatura, ou a poesia.”¹⁹⁸ (MARCHAL, 2005: 11) De modo ainda mais aprofundado em *La religion de Mallarmé*, inteiramente dedicado ao autor, Marchal propõe uma reflexão sobre isto que ele nomeia *religião* – não como um fundamento religioso, uma crença num deus ou numa realidade transcendente, mas como uma concepção religiosa do homem, que reúne em si as dimensões poética, política, social, econômica e antropológica da experiência humana –, e o faz a partir de um olhar sobre *Les dieux antiques* e *Divagations*, dando lugar de destaque à correspondência mallarmeana de juventude, embora a partir de um procedimento distinto da crítica dos anos 1950.

De fato, o uso da correspondência é outro aspecto que aproxima Marchal de Austin e distancia este último de seus contemporâneos. Talvez pelo extenso trabalho desses autores com a correspondência de Mallarmé, constata-se em seus estudos uma outra inclinação quanto à utilização desses documentos. Eles não são mais, como foram nos autores das outras vogas, uma das bases da argumentação, sendo agora 1) uma forma de melhor compreender, não a motivação, mas o contexto criado pelo trabalho de Mallarmé com um certo texto poético e as reflexões teóricas elaboradas por ele para lidar com esse novo problema; 2) uma fonte privilegiada de informações sobre o que estava em jogo na vida pessoal de Mallarmé e no meio artístico e literário francês do fim do XIX; e 3) uma maneira de enriquecer determinada análise textual.

Assim, em “Presence and poetry of Stéphane Mallarmé”, Austin menciona (1987: 22) os eventos comentados nas cartas da crise de Tournon para argumentar que os desdobramentos da própria crise, incluindo as respostas a que Mallarmé chegou, já se encontravam nos poemas do *Parnasse*:

Como sempre com Mallarmé, sua poesia estava à frente de seu pensamento consciente. Em breve ele descreveria em sua correspondência a morte e a ressurreição imaginárias pelas quais tinha passado; e isto se tornaria um dos temas centrais de seu trabalho de maturidade. Morte ao mundo da contingência e ressurreição no reino da arte é o que aclama o poema “Les fenêtres”, que Mallarmé alocou no início da série dos poemas do *Parnasse*

¹⁹⁸ “une volonté de refonder ou, à tout le moins, de repenser la littérature, ou la poésie.”

Contemporain: é o que se evoca como a última esperança restante, no poema final. Com muita pertinência, Mallarmé coloca como “Épilogue” a esses poemas de conflito e angústia a evocação de uma nova possibilidade. Consciente de sua ociosidade e ainda mais consciente de sua luta desesperada com as tiranas exigências da arte voraz de um país cruel, onde o artista deve supostamente ser prolífero, ele escolherá a morte na vida, o ideal do sábio, e atingirá a serenidade imitando a límpida e delicada arte do pintor de porcelana chinesa para o qual um simples tema pode fornecer inspiração para toda uma vida...¹⁹⁹

Essa leitura, que antecipa algumas formulações mais assertivas em Marchal, se contrapõe, por exemplo, àqueles que, como Cohn, enxergavam nos poemas de Mallarmé um exercício filosófico deliberado, isto é, um fundo de filosofia nos poemas. Para Austin, no sentido oposto, a poesia de Mallarmé estava *à frente de seu pensamento consciente*. Ela não tem conteúdo ou mensagem filosóficos, e se há nela valor filosófico, trata-se de um valor produzido de maneira reflexiva no próprio discurso poético²⁰⁰.

Chama atenção, face a isso, o contraponto que se estabelece entre o posicionamento de um Davies e o de um Austin: para aquele (1950: 8), Mallarmé seria *menos imaginativo do que outros poetas* uma vez que sempre faria uso dos mesmos temas. Há em Davies, como observou-se anteriormente, certa inobservância no uso de citações da obra e da correspondência mallarmeanas, concatenadas uma a outra sem maiores esclarecimentos contextuais²⁰¹. Destacando essa suposta falta de criatividade em Mallarmé, o autor de *Vers une explication rationnelle du Coup de dés* daria a entender que, sendo os temas sempre os mesmos, cristalizados, quase como conceitos, seria apenas questão, em caso de dúvida, de ler um texto em que dado tema aparece para compreender uma outra ocorrência desse mesmo tema. Ora, ao considerar que, para Mallarmé, *um simples tema pode fornecer inspiração para toda uma vida*, Austin vai na contramão do posicionamento de Davies pois reconhece nessa

¹⁹⁹ “As Always with Mallarmé, his poetry was in advance of his conscious thought. Soon he was to describe in his correspondence the imaginary death and resurrection he had undergone; and this was to become one of the central themes of his mature work. Death to the world of contingency and resurrection in the realm of art is hailed in the poem ‘Les Fenêtres’, which Mallarmé placed at the beginning of the series of poems for the *Parnasse contemporain*: it is evoked as the last remaining hope in the final poem. With a beautiful appropriateness, Mallarmé places as an ‘Épilogue’ to these poems of conflict and distress the evocation of this new possibility. Weary of his idleness and even wearier of his desperate struggle with the tyrannical demands of the voracious art of a cruel country where the artist is supposed to be prolific, he will choose death in life, the ideal of the sage, and achieve serenity by imitating the limpid, delicate art of the Chinese porcelain painter for whom one simple theme can provide a lifetime’s inspiration...”

²⁰⁰ Dessa forma, a primeira versão do Sonnet en -yx, por exemplo, será intitulada “Soneto alegórico dele mesmo” (“Sonnet allégorique de lui-même”). (OC I, 1998: 131)

²⁰¹ Ele defende, relembremos, que uma citação ilumina a da outra: *quase sempre a comparação de duas imagens paralelas lança uma certa luz numa ou noutra*.

aparente insistência, nessas múltiplas aparições de um mesmo tema, não uma falta de criatividade, que daria unidade a tais aparições, mas sim uma fonte permanente de criação, uma constante reelaboração, a qual exigiria, por conseguinte, uma análise caso a caso e, para além disso, uma atenção especial ao contexto de cada citação. Austin reforça (1987: 29) assim que Mallarmé havia alcançado tudo o que alcançou exclusivamente pela poesia, encontrando na filosofia um mero comentário sobre essas descobertas.

Em *La religion de Mallarmé*, Marchal procura introduzir sua reflexão sobre *Les dieux antiques* e *Divagations* por meio de uma recuperação preliminar daquilo a que Mallarmé teria chegado a partir da escrita de “Hérodiade” e de *Igitur*; uma recuperação construída, essencialmente, pela via da correspondência dos primeiros anos (1863 a 1870). Esse pesquisador expõe, como Cohn ou Davies fizeram antes dele, o processo de edificação intelectual que acarretou na maturação da poética mallarmeana. Contudo, à diferença de Cohn e Davies, a ideia em Marchal não é expor esse processo de edificação como causa imediata para um poema tão tardio quanto o *Coup de dés* ou como base para a leitura de *Divagations* – nem mesmo, por sinal, como base para a leitura do próprio “Hérodiade” ou de *Igitur* –, mas para pensar o modo como, na realidade, “Hérodiade” e *Igitur* seriam a causa direta do processo em questão. Ou seja, mais uma vez aqui, não é o pensamento o responsável por gerar os poemas, e sim os poemas os responsáveis por gerar o pensamento.

Ao comentar a passagem da correspondência em que Mallarmé fala da poesia nos termos de “gloriosa mentira”, Marchal problematiza (1988: 81, grifos meus):

Uma coerência nova da vida e da obra se impõe de repente na plena claridade de suas implicações lógicas, e essa lucidez súbita e total é justificativa suficiente para o termo “revelação” aqui empregado [“uma revelação que é ao mesmo tempo uma profunda e radical desilusão”]. Mas a revelação tem seu revés, ou sua dialética descendente: Mallarmé, chegando à concepção do nada e do homem-deus *unicamente pela sensação*, deve recuperar, dessa vez de um ponto de vida histórico e teórico, toda essa experiência muito imediata da primavera. No lugar de voltar ao *Fauno*, como ele exprime a princípio o projeto, de acordo com o hábito de alternância sazonal inaugurado dois anos antes, Mallarmé consagra seu verão a um reaprendizado intelectual que deve servir de fundamento teórico para sua obra doravante visualizada: “Estou no processo de lançar os fundamentos de um livro sobre o Belo, escreve ele em maio. Meu espírito emudeceu no Eterno, e dele provou muitos frissons.” E em 16 de julho: “Para mim, eu trabalhei mais esse verão do que a minha vida toda, e posso dizer que trabalhei por toda minha vida. Lancei os fundamentos de uma obra magnífica.” *As especulações teóricas, nota-se, vêm apenas no*

*contragolpe, a título de confirmação, e para estabelecer os fundamentos de um sonho poético novo.*²⁰²

Em outras palavras, Marchal, como Austin, defende que a descoberta de Mallarmé, muito antes de uma descoberta intelectual ou filosófica, é uma descoberta poética, cujas formulações teóricas precisam ser elaboradas num segundo momento.

Com efeito, é preciso lembrar que, um pouco antes de chamar a poesia de “mentira gloriosa”, Mallarmé esclarece (2012: 208, grifo meu): “Infelizmente, *escavando o verso* [de Hérodiade] *a este ponto*, encontrei dois abismos que me desesperam.” Para Marchal (1988; 2005), “escavar o verso” seria um indicativo dessa tendência mallarmeana de chegar às coisas por meio da sensação e, mais do que isso, esse seria um fato que o próprio Mallarmé teria percebido a respeito de seu processo criativo. Em *Salomé*, o especialista sumariza (2005: 32): “Essa revelação decisiva ligada ao trabalho com o verso leva então Mallarmé a especulações teóricas que deixam ‘Hérodiade’ para mais tarde.”²⁰³

A discussão sobre poesia e filosofia em Mallarmé está, lembremos, principalmente vinculada à figura de Hegel. Ela aparece na forma de algumas indagações polêmicas: a crise de fé que Mallarmé teve em relação à poesia foi motivada pela leitura de Hegel ou pelo trabalho com o verso de “Hérodiade”? Mallarmé leu ou não leu Hegel? – o debate se encaminha por aí. Não há dúvidas, entre os pesquisadores, de que Mallarmé tenha lido Descartes, por exemplo – as evidências e citações diretas em sua obra e correspondência o comprovam. A talvez-possível leitura de Hegel, contudo, é fonte de dissenso entre os especialistas. É um fato que Mallarmé, nas cartas, comenta as descobertas dos anos 1860 utilizando terminologia hegeliana – e para Cohn e Davies, como demonstrei, essa terminologia não deixa dúvidas sobre a filiação. Em discordância com seus contemporâneos, Austin entende (1987: 29) que “para Hegel, o filósofo, filosofia é o objetivo. Para Renan, o

²⁰² “Une cohérence nouvelle de la vie et de l’œuvre s’impose tout à coup dans toute la clarté de ses implications logiques, et cette lucidité soudaine et totale justifie assez le terme de révélation ici employé. Mais la révélation a son revers, ou sa dialectique descendante : Mallarmé, arrivé à la conception du néant et de l’homme-dieu par la seule sensation, se doit de ressaisir, d’un point de vue historique et théorique cette fois, toute cette expérience trop immédiate du printemps. Au lieu de revenir au Faune comme il en exprime d’abord le projet selon l’habitude inaugurée deux ans plutôt d’alternance saisonnière, Mallarmé consacre alors son été à un réapprentissage intellectuel qui doit servir de fondement théorique à son œuvre désormais entrevue : ‘Je suis en train de jeter les fondements d’un livre sur le Beau, écrit-il en mai. *Mon esprit se meut dans l’Éternel, et en a eu plusieurs frissons.*’ Et le 16 juillet : ‘Pour moi, j’ai plus travaillé cet été que toute ma vie, et je puis dire que j’ai travaillé pour toute ma vie. J’ai jeté les fondements d’un œuvre magnifique.’ Les spéculations théoriques, on le voit, ne viennent qu’après coup, à titre de confirmation, et pour établir les fondations d’un rêve poétique nouveau.” (grifo do autor)

²⁰³ “Cette révélation décisive liée au travail sur le vers entraîne alors Mallarmé dans des spéculations théoriques qui remettent Hérodiade à plus tard.”

historiador da religião, o objetivo era a emergência de Deus”²⁰⁴, mas que “para Mallarmé, como para a maioria – se não todos – os poetas, a poesia era o mais elevado meio para a autodescoberta”²⁰⁵. Nessa mesma linha, Marchal problematiza (1988: 74):

Mallarmé bruscamente esclarecido pela concepção hegeliana do nada? É verdade que o “mui hegeliano Lefébure” teria podido distrair seu anfitrião com aquele que Villiers nomeava o “Titã do Espírito Humano”, ele que, em novembro de 1865, podia discutir o hegelianismo do autor de *Isis*. Este, além disso, devia, em setembro de 1866, depois de ter precisamente visto Lefébure, manifestar pela carta a Mallarmé sua alegria por ele “dirigir alguma atenção a esse milagroso gênio”. No entanto, em nenhuma das cartas que chegaram até nós Mallarmé faz a menor menção a Hegel, e se Lefébure tivesse sido o iniciador das repentinas certezas do poeta, encontraríamos disso no mínimo um eco nas três longas cartas que ele endereça a seu anfitrião imediatamente depois do período em Cannes, em abril e maio. Ora, nessas cartas, o futuro egiptólogo apenas questiona o autor de “Hérodíade” e do *Fauno* sobre a continuidade de seus trabalhos poéticos, como se nada tivesse acontecido. E é somente ao longo do verão, depois que Mallarmé partilha suas novas ambições e pesquisas teóricas que fazem com que a conclusão de “Hérodíade” seja deixada para mais tarde, que ele se autoriza, nas cartas, alusões mais filosóficas. Portanto, se Mallarmé recebeu alguma tintura de hegelianismo, ou mesmo abriu tal obra do filósofo alemão, pode-se pensar que essa iniciação foi mais a consequência do que o verdadeiro detonador da conversão filosófica da primavera.²⁰⁶

Desacordos à parte, a pergunta que vem à mente diante de tal quadro parece ser antes: será que faz tanta diferença saber se Mallarmé leu ou não Hegel? Ora, a bem da verdade, não ler Hegel não o impediria de utilizar a terminologia hegeliana na correspondência, enquanto ler Hegel não necessariamente daria a suas descobertas poéticas

²⁰⁴ “For Hegel, the philosopher, philosophy is the goal. For Renan, the historian of religion, the goal was the emergence of God.”

²⁰⁵ “For Mallarmé, as for most if not all poets, poetry was the highest means of self-discovery.”

²⁰⁶ “Mallarmé brusquement éclairé par la conception hégélienne du néant ? Il est vrai que le ‘très hégélien Lefébure’ a pu entretenir son hôte de celui que Villiers nommait le ‘Titan de l’Esprit Humain’, lui qui, en novembre 1865, pouvait discuter l’hégélianisme de l’auteur d’*Isis*. Celui-ci, qui est plus, devait, en septembre 1866, après avoir précisément vu Lefébure, manifester par lettre à Mallarmé sa joie qu’il eût ‘accordé quelque attention à ce miraculeux génie’. Pourtant, dans aucune des lettres qui nous sont parvenues, Mallarmé ne fait la moindre mention de Hegel, et si Lefébure avait été l’initiateur des soudaines certitudes du poète, on en trouverait au moins un écho dans les trois longues lettres qu’il adresse à son hôte immédiatement après le séjour cannois, en avril et mai. Or dans ces lettres, le futur égyptologue n’interroge guère l’auteur d’*Hérodíade* et du *Faune* que sur la continuité de ses travaux poétiques, comme si rien ne s’était passé. Et ce n’est qu’au cours de l’été, après que Mallarmé a fait part de ces nouvelles ambitions et des recherches théoriques qui renvoient à plus tard la conclusion d’*Hérodíade* qu’il s’autorise dans ses lettres des allusions plus philosophiques. Si Mallarmé a donc reçu quelque teinture d’hégélianisme, sinon ouvert tel ouvrage du philosophe allemand, on peut penser que cette initiation a été davantage la conséquence que le détonateur véritable de sa conversion philosophique du printemps.”

um verniz de hegelianismo. De um lado, Mallarmé pode muito bem, como lemos nas cartas, ter chegado às concepções do Nada e da Beleza sem ter lido a obra do filósofo, unicamente por meio do trabalho com o verso de “Hérodiade” – Austin, viu-se, aponta essa mesma tendência em poemas anteriores a “Hérodiade”, como “Les fenêtres” e “Épilogue”. De outro lado, as evidências de que ele tenha tido ao menos algum contato prévio com a obra de Hegel antes de ter chegado ao entrave com “Hérodiade” são das mais diversas: as notícias que temos de suas conversas com os declaradamente hegelianos Lefébure e Villiers, a terminologia hegeliana na correspondência etc. Assim, saber se o poeta chegou ou não a ler Hegel é, para a discussão que se produz aqui, quase prescindível. Interessa, bem antes disso, saber que: 1) Mallarmé, a princípio, aparenta estar muito mais preocupado com o trabalho poético; e 2) o hegelianismo estava em alta à época em que ele trabalhou com o verso de “Hérodiade”.

É inegável que a obra de Hegel estivesse na boca, se não exclusivamente dos poetas, ao menos da intelectualidade francesa em meados do XIX²⁰⁷, e Mallarmé, que lia regularmente seus contemporâneos, certamente teve, no mínimo, contato indireto com essa filosofia – o que pode, sim, ter gerado reflexos, mesmo inconscientes, em seu trabalho²⁰⁸. No entanto, para uma leitura como a desta dissertação, que não visa se deter na psicologia de Mallarmé nem pensar mais seriamente as relações entre sua poesia e a filosofia, essas especulações têm apenas valor anedótico. O que aqui parece fazer mesmo a diferença numa leitura como a de Austin ou Marchal, não é saber que Mallarmé chegou onde chegou por meio do trabalho poético, e não por meio da leitura de Hegel; é saber que a poesia de Mallarmé não deve ser pensada – ao contrário do que quiseram Cohn e Davies – a partir de uma separação entre fundo e forma, ou ainda, de uma justificação da forma pelo fundo. Se, para os dois estudiosos dessa terceira voga, a poesia leva à filosofia e à teorização, e não o oposto, o que caberia tirar disso é que a obra deve levar à necessidade de utilizar a

²⁰⁷ Traduções da obra de Hegel começam a ser publicadas na França de maneira mais programática por volta de 1855. Cf. JARCZYCK, Gwendoline ; LABARRIÈRE, Pierre-Jean. Cent cinquante années de « réception » hégélienne en France. In: *Genèses*, 2, 1990. A la découverte du fait social, sous la direction de Robert Salais. p. 113.

²⁰⁸ Mas o debate sobre se Mallarmé leu ou não Hegel não para por aí. Em sua tese, Stroparo, por exemplo, problematiza o discurso epistolar de Mallarmé: “a carta [...] pode simplesmente não detalhar o grau de reflexão – e racionalização – a que o autor se submeteu, seja a partir da criação de seus versos, seja de suas leituras e mesmo da troca de ideias com amigos...” (2012: 103). Larissa Drigo Agostinho, por outro lado, propondo um diálogo entre o pensamento de Mallarmé e a filosofia, defende (2015 : 151) que “a originalidade do poeta não pode ser medida somente a partir de suas experiências pessoais, mas na relação que ela estabelece com as ideias e os problemas do pensamento de seu próprio tempo.” [“L’originalité du poète ne se mesure pas seulement à partir de ses expériences personnelles, mais dans le rapport qu’elle établit avec les idées et les problèmes de la pensée de son propre temps.”]

correspondência como fonte de pesquisa e como ilustração, não sendo portanto a correspondência uma explicação direta para o que se dá na obra.

Tira-se dessa exposição que, repensando o lugar da correspondência na análise crítica dos trabalhos de Mallarmé e contextualizando o uso de citações por meio de uma abordagem rigorosamente textual, Austin e Marchal apresentam contribuições inéditas para os estudos mallarmeanos, fundamentadas, igualmente, numa leitura cuidadosa das gerações de críticos que os antecederam. Estreita-se os laços entre a figura do pesquisador que publica documentos daquela do pesquisador que analisa criticamente a obra²⁰⁹, e pela primeira vez os escritos de Mallarmé passam a ser investigados sem o fundo teórico de uma corrente específica ou o recurso a um isolamento do mundo exterior. Trata-se de um olhar para a historicidade dos estudos mallarmeanos; um olhar que implica uma relação crítica não só com os trabalhos dedicados ao poeta, mas com a própria presença de sua obra na história, e que exige do pesquisador, exatamente por isso, uma capacidade analítico-argumentativa aliada a uma disposição empática para com o percurso da crítica – sendo essa disposição, como aponta Millan (1997: 373), raramente presente nos estudos que, no último século, se dedicaram a Mallarmé.

Efetivamente, Millan recorda (1997: 373) o ambiente de forte concorrência que dominou o princípio dos estudos mallarmeanos antes mesmo de Mondor ter encabeçado a publicação dos documentos: à época, “cada novo comentador se vê obrigado a começar por demolir as hipóteses de seus predecessores e afirmar que apenas ele está no caminho certo, enquanto os outros haviam se perdido completamente”²¹⁰. Mas esse tipo de disputa vai perdendo o interesse ao longo dos anos e, quando chega a vez de Austin, embora ela ainda tenha lugar – e embora tenha até os dias de hoje –, tal rivalidade se assemelha antes a uma rixa de paróquia (MILLAN, 1997: 373) do que a algo que mereça ser enquadrado sob a legenda de *pensamento crítico*. Austin não corrobora – como Marchal não corroborará, depois dele – com o cultivo dessa espécie de maniqueísmo da crítica especializada. No entanto, isso também não significa, para nenhum deles, que todos os estudiosos de Mallarmé estejam num caminho pertinente do ponto de vista das leituras apresentadas, ou ainda, que

²⁰⁹ Um laço já existente na figura de um Davies ou de um Richard, mas de maneira menos patente do que é possível observar num Austin ou num Marchal. Há que se lembrar também que, embora Mondor tenha sido responsável por publicar uma quantidade assombrosa de documentos, ele nunca exerceu, como foi demonstrado dois itens atrás, o que se poderia chamar de um “papel crítico” em tudo o que a aceção implica.

²¹⁰ “chaque nouveau commentateur se croit obligé de commencer par démolir les hypothèses de ses prédécesseurs et d’affirmer que lui seul est sur la bonne voie alors que les autres se sont complètement égarés.”

nenhuma lição possa ser tirada daqueles que, por quaisquer motivos, equivocaram-se em suas análises.

É sob esse signo que tanto Austin como Marchal – e aqui junto a eles Millan – direcionam críticas significativas às tendências linguístico-filosóficas que deram conta da obra de Mallarmé entre os anos 1970 e os anos 1980²¹¹, mesmo reconhecendo o papel fundamental que elas tiveram para a crescente reputação de Mallarmé no âmbito da literatura mundial (MILLAN, 1997: 375).

Para esses estudiosos, o primeiro problema flagrante nessas leituras é o anacronismo. De acordo com Austin (1980: 103), no sentido oposto àquilo que aconteceu com a crítica de Mallarmé contemporânea ao poeta, em que o problema era uma falta de esforço de interpretação, o que se colocava como plano de fundo entre os anos 1970 e 1980 seria, a bem dizer, uma super interpretação:

A última reação de Mallarmé a seus agressores foi dizer “des contemporains ne savent pas lire”. Essa restrição ainda é válida para alguns leitores hoje, mas por razões diferentes. Mallarmé admitia que seus hostis contemporâneos conseguiam ler os jornais, que tinham a vantagem de não interromper suas preocupações usuais. Mas eles não conseguiam ler seus escritos, porque recusavam o necessário esforço de interpretação. Essa posição foi hoje revertida. A presente ameaça à leitura de Mallarmé é uma super interpretação. O risco não é o de que leitores preguiçosos não façam o mínimo esforço mental para desvendar as verdadeiras complexidades da combinação que Mallarmé faz entre sintaxe e sentido. É o de que leitores super engenhosos, super sutis, super sofisticados apliquem métodos inapropriados e anacrônicos para textos escritos em concordância com uma diferente concepção da natureza e da função da literatura.²¹²

Para Millan (1997: 375), no mesmo espírito: “Por mais admiráveis que elas sejam em si, essas abordagens, que são fundamentalmente anacrônicas, que procuram impor ao autor estudado valores e crenças que são antes os da pessoa que escreve a obra crítica, são a um só

²¹¹ Fala-se aqui, sem dúvida, das tendências estruturalistas e pós-estruturalistas. As críticas dos três especialistas, ainda que sejam válidas para boa parte do grupo de teóricos da *théorie française* que dão conta de Mallarmé, dirigem-se, particularmente, a Derrida e Kristeva (Cf. AUSTIN, 1980: 103; AUSTIN, 1987: 47; MARCHAL, 1988: 12; MARCHAL, 1997: 2; MILLAN, 1997: 375).

²¹² “Mallarmé’s final retort to his aggressors is to say that ‘des contemporains ne savent pas lire’. This stricture is still valid for some readers today, but for different reasons. Mallarmé conceded that his hostile contemporaries could read the newspapers, which had the advantage of not interrupting their usual preoccupations. But they could not read his writings, because they refused the necessary effort of interpretation. The position today is reversed. The present threat to the reading of Mallarmé is over-interpretation. The risk is not that lazy readers will not make a minimal mental effort to unravel the real complexities of Mallarmé’s matching of syntax to meaning. It is that over-ingenious, over-subtle, over-sophisticated readers apply inappropriate and anachronistic methods to texts written in accordance with a different conception of the nature and function of literature.”

tempo perigosamente estreitas e seletivas.”²¹³ Já Marchal se oporá (1988: 14) a uma tendência a considerar Mallarmé um poeta atemporal: “[...] Mallarmé, por mais moderno que ele nos pareça – com, às vezes, ilusões retrospectivas –, pertence plenamente a seu século; [...] sua reflexão, longe de ser intemporal, se funda sobre uma percepção toda pessoal da história e de realidade contemporânea...”²¹⁴.

O segundo problema que para todos eles se apresenta é que tais abordagens, devido ao fato de serem motivadas por algo externo à obra de Mallarmé, acabam incorrendo em “distorções e omissões sérias”²¹⁵ (MILLAN, 1997: 375) no que compete aos textos poéticos. É nesse sentido que Austin usa (1987: 46) a expressão *contresens créateurs*, embora ela venha acompanhada de uma reprimenda afiada quanto à capacidade de compreensão desses autores: “na última década, seja com base em verdadeiros *insights* ou em *contresens créateurs*, Mallarmé é cada vez mais invocado como santo padroeiro das mais recentes escolas críticas, cuja atenção, se nem sempre a compreensão, ele convoca.”²¹⁶ Nesse sentido, Millan repreende (1997: 375) a predileção por determinados trechos da obra e não outros: “acentuando certas partes de sua obra [de Mallarmé] em detrimento do resto, essas novas metodologias chamaram a atenção para as partes teóricas da obra, para os fragmentos inacabados como *Igitur* e as *Notes pour le Livre*. [...] A obra acabada foi assim eclipsada pela obra inacabada...”²¹⁷ Marchal, por seu turno, preocupa-se (1997: 281) com a arbitrariedade no uso de citações: “tal ilegibilidade [de *La Musique et les Lettres*] dura vastamente ainda

²¹³ “Tout admirables qu’elles soient en elles-mêmes, de pareilles approches, qui sont fondamentalement anachroniques, qui cherchent à imposer sur l’auteur étudié des valeurs et des croyances qui sont plutôt celles de la personne qui écrit l’ouvrage critique, sont à la fois dangereusement étroites et sélectives.”

²¹⁴ “Mallarmé, tout moderne qu’il nous apparaît – avec parfois des illusions rétrospectives –, appartient pleinement à son siècle ; [...] sa réflexion, loin d’être intemporelle, se fonde sur une perception toute personnelle de ‘histoire et de la réalité contemporaine...’”

²¹⁵ “des distorsions et des omissions sérieuses”.

²¹⁶ “In the last decade, whether on the basis of real insights or *contresens créateurs*, Mallarmé is increasingly invoked as the patron saint of the most recent schools of criticism, whose attention, if not always comprehension, he commands.”

²¹⁷ “En mettant l’accent sur certaines parties de son œuvre au détriment du reste, ces nouvelles méthodologies ont braqué l’attention sur les parties théoriques de l’œuvre, sur les fragments inachevés comme *Igitur* et les *Notes pour le Livre*. [...] L’œuvre achevée a été ainsi éclipsée par l’œuvre inachevée.” E isso não se restringe à predileção por certas partes da obra. Um bom exemplo disso, já reiteradamente citado neste trabalho, é o que fez boa parte da crítica do século XX com a fórmula da *desaparição elocutória do poeta*, de “Crise de vers” (OC II, 2003: 256), destacando os termos “desaparição” e “poeta” e fechando os olhos para “elocutória”, como um dos pretextos pensar o problema da “morte do autor”. Em artigo sobre o assunto, proponho (2017, inédito): “O ponto fulcral desse questionamento, na contramão do que pode parecer, não figura nem na *desaparição* nem no *poeta: élocutoire*, instância determinante da expressão, é um neologismo vindo de *élocution* (elocução), isto é, *articulação, dicção*; ideia associada a *eloquência*, derivada do latim *elocutio*, uma das regras da retórica clássica. Isso significa dizer que o interesse da construção de Mallarmé encontra-se, na verdade, voltado para a *desaparição da elocução* do poeta – ou ao menos de uma manifestação possível dessa elocução, dado o evidente caráter eloquente de um trabalho como ‘Crise de vers’.” Desdobramentos mais aprofundados disso, porém, podem ser encontrados no último trabalho de Ettlin (2017), como foi visto no capítulo anterior.

hoje, como com a maior parte dos textos mallarmeianos, muito frequentemente utilizados como reservatórios de citação sem que sejam levadas em conta a continuidade e a coerência que lhes são próprias.”²¹⁸

Uma terceira questão, por fim, seria o fato de essas abordagens terem “amputado”²¹⁹ (MILLAN, 1997: 376) a obra de Mallarmé da vida do poeta, de tal maneira que, ao lê-las, tem-se a impressão de que “o Mallarmé homem jamais existiu”²²⁰ (MILLAN, 1997: 376). Frente a elas, Austin se pergunta (1980: 105): “será que Mallarmé é tão difícil, obscuro ou ambíguo a ponto de justificar interpretações tão amplamente divergentes? Será que não é possível uma leitura mais simples, colocando o poema no contexto do trabalho de Mallarmé como um todo e na tradição com a qual ele trabalhou?”²²¹. Em 1996, Rancière responderia a esse questionamento, observando, justamente, que “se a escritura de Mallarmé é difícil, é porque ela obedece a uma consciência aguda da complexidade de um momento histórico”²²² (1996: 12); para o filósofo, a aventura literária do poeta seria compreensível apenas no contexto de seu tempo (MILLAN, 1997: 376) e seu olhar como poeta seria um olhar “infinitamente atento a seu tempo”²²³ (RANCIÈRE, 1997). É também nesse sentido que Marchal – o qual, mencionou-se, enxerga Mallarmé como um poeta que *pertence plenamente a seu século* – entende (1997: 292) *La Musique et les Lettres* como uma reflexão sobre a crise de verso na medida em que essa crise seria

reveladora, no fundo, de uma crise mais vasta, a crise da sociedade pós-revolucionária, e não é por acaso que, desde o começo de sua conferência, Mallarmé estabelece uma relação metafórica entre a renovação da versificação e o processo revolucionário:

Os governos mudam; sempre a prosódia permanece intacta: seja que, nas revoluções, ela passe despercebida ou que o atentado não se imponha com a opinião de que este dogma último possa variar.

Seja no domínio religioso, no domínio social, no domínio econômico ou no domínio literário, a França pós-revolucionária, que acaba de celebrar em 1889 o centenário da Revolução, encontra-se confrontada a uma crise dos valores absolutos que ela não consegue pensar.²²⁴

²¹⁸ “Pareille illisibilité [de *La Musique et les Lettres*] dure encore largement aujourd’hui, comme pour la plupart des textes mallarméens, trop souvent utilisés comme réservoirs de citations sans que soit prise en compte leur continuité et leur cohérence propre.”

²¹⁹ “l’œuvre de Mallarmé a été amputé de sa vie.”

²²⁰ “on aurait l’impression que Mallarmé l’homme n’a jamais existé”.

²²¹ “The question may now fairly be asked : is Mallarmé so difficult, obscure or ambiguous as to justify such widely divergent interpretations? Is a simpler reading not possible, setting the poem in the context of Mallarmé’s work as a whole, and in the tradition within which he worked?”

²²² “Si l’écriture de Mallarmé est difficile, c’est qu’elle obéit à une conscience aiguë de la complexité d’un moment historique...”

²²³ “infiniment attentif à son temps”.

²²⁴ “*La Musique et les Lettres* est donc sans doute une réflexion sur ce que Mallarmé appellera dans ses *Divagations* une crise de vers. Mais cette crise de vers est révélatrice au fond d’une crise plus large, la crise de

Não obstante, todos esses especialistas reconhecem que talvez a responsabilidade por tais equívocos recaia, também, sobre o estado em que a documentação e a obra mallarmeana se encontravam em cada um dos momentos do século.

Mesmo acenando para a importância de Mondor nos estudos mallarmeanos, Austin atenta (1995 [1967]: 250) para o fato de que a biografia *Vie de Mallarmé*, com toda a virtude de ter conferido uma existência ao poeta, mostrando estados primitivos de poemas conhecidos e citando os grandes textos, não contém um estudo literário dessa poesia, de modo que “o poeta ali aparece como um homem dedicado a uma atividade muito importante, mas muito misteriosa, da qual não convém falar senão em termos muito gerais.”²²⁵ E é claro que Mondor estava mais comprometido com o fornecimento de documentos do que com uma atividade crítica estrito senso (AUSTIN, 1995 [1967]: 250), entretanto, as publicações da biografia e das *Obras completas* de 1945, pela ausência de um estudo mais aprofundado, resultaram, naqueles que se utilizaram desses documentos, em uma disparidade de abordagens inquietante (AUSTIN, 1995 [1967]: 250). De fato, como foi lembrado no início deste item, “após a publicação da *Vie de Mallarmé* e das *Obras Completas*, os documentos dessas duas ordens, estados de poema, cartas da vida literária, multiplicaram-se”²²⁶ (AUSTIN, 1995 [1967]: 252). Marchal chega até mesmo a falar (1997: 1) num “calendário de exumações [textuais]”²²⁷ que resultou em todos esses “avatares de Mallarmé”²²⁸; num “século que multiplicou Mallarmé, ou que não cessou de reinventá-lo através de discursos sucessivos ou simultâneos”²²⁹ (MARCHAL, 1997: 2).

Diante disso, Austin reivindica, já em 1967, uma nova edição crítica das obras completas: “chegou o momento de preparar enfim uma verdadeira edição crítica das obras completas, incorporando a ela todos os estados sucessivos dos poemas e todas as variantes das obras em prosa (a edição da Pléiade precisa ser refeita)”²³⁰ (1995 [1967]: 252). Cerca de

la société post-révolutionnaire, et ce n'est pas un hasard si, dès le début de sa conférence, Mallarmé met en rapport métaphorique la rénovation de la versification et le processus révolutionnaire :

Les gouvernements changent, toujours la prosodie reste intacte : soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier.

Que ce soit dans le domaine religieux, dans le domaine politico-social, dans le domaine économique ou dans le domaine littéraire, la France post-révolutionnaire, qui vient de célébrer en 1889 le centenaire de la Révolution, se trouve confrontée à une crise des valeurs absolues qu'elle ne parvient pas à penser.”

²²⁵ “Le poète y paraît comme un homme engagé dans une activité très importante mais très mystérieuse dont il convient de ne parler qu'en des termes très généraux.”

²²⁶ “Depuis la publication de *Vie de Mallarmé* et celle des *Œuvres Complètes*, les documents de ces deux ordres, états de poèmes, lettres à la vie littéraire, se sont multipliés.”

²²⁷ “calendrier des exhumations”.

²²⁸ “Ces différents avatars de Mallarmé”.

²²⁹ “ce siècle qui a démultiplié Mallarmé”.

²³⁰ “Le temps est venu de préparer enfin une véritable édition critique, en y incorporant tous les états successifs des poèmes et toutes les variantes des œuvres en prose (l'édition de la Pléiade est à refaire)”.

30 anos depois, Millan reconhecia (1997: 379) que ainda nos restavam – e ainda nos restam – muitas perguntas sobre a obra de Mallarmé (Cf. 1997: 379), mas que elas só poderiam talvez um dia serem contestadas se os mallarmeanos dispusessem de uma documentação confiável – na esperança de que as Edições Gallimard, à época, dessem a Marchal espaço suficiente para sua reconstrução da Pléiade (1997: 379). Uma outra requisição de Millan (1997: 379), nessa ocasião, era a de uma nova edição da correspondência, a qual, em seu estado então atual, permanecia, “é preciso dizer, de difícil leitura.”²³¹.

Felizmente, as Edições Gallimard concederam a Marchal espaço suficiente, não somente para a reconstrução da Pléiade – com direito a notas críticas importantes –, mas para a reestruturação da correspondência (que acaba de ser publicada, agora em 2019).

Em 1998, assiste-se ao lançamento do primeiro volume das *Obras completas*, que conta, como demandava Austin, com todos os estados sucessivos dos poemas em verso, indo das *Poésies* ao *Coup de dés*, passando pelos poemas de juventude, por *Vers de Circonstance*, “Hérodiate” e *Fauno*; com uma sessão de obras inacabadas, na qual constam *Igitur*, “Notes sur le langage”, “Notes pour un tombeau d’anatole”, “Notes en vue du ‘Livre’” e “Épouser la notion”; uma parte dedicada à correspondência, contendo uma grande antologia de cartas; além de transcrições de manuscritos diversos. Pouco tempo depois, o ano de 2003 veria ser lançado o volume 2, voltado para a produção mallarmeana em prosa, no qual constam o “Vathek” de Beckford, as conferências *Villiers de l’Isle-Adam* e *La Musique et les Lettres*, todas as variantes dos textos de *Divagations*, todos os artigos não recolhidos em volume (inclusive “The Impressionists”), *La dernière mode*, respostas a entrevistas, prefácios, textos comemorativos; uma sessão inteira dedicada à atividade tradutória de Mallarmé, contando com as traduções de Edgar Poe, Bonaparte-Wyse, Tennyson, Whistler, Hope e com os *Contos indianos*; e finalmente, uma parte dedicada às obras pedagógicas, na qual encontram-se um dossiê de *Les mots anglais* e outro de *Les dieux antiques*.

Ao fim de seu balanço sobre os cem anos da crítica mallarmeana, Millan sugere (1997: 378) que conviria “inaugurar o próximo século reestabelecendo a integridade dessa obra [de Mallarmé], em seguida, a da obra e da vida, enfim e sobretudo, a da obra, da vida e da época histórica de onde saíram essa vida e essa obra.”²³² Retrospectivamente, Marchal e Austin, talvez pelo acesso privilegiado aos documentos, vinham, desde o início de suas atividades críticas, buscando – às voltas com a documentação, e indo contra a maré das tendências linguístico-filosóficas dos anos 1970 e 1980 – reatar os laços da vida, da obra e

²³¹ “il faut dire, de lecture difficile.”

²³² “Il convient néanmoins d’inaugurer le siècle à venir en rétablissant d’abord l’intégralité de cet œuvre, ensuite celle de l’œuvre et de la vie, enfin et surtout celle de l’œuvre, la vie et l’époque historique dont cette vie et cette œuvre sont issues.”

da época em Mallarmé. A morte de Austin, em 1994, o impede de testemunhar, quatro anos depois, em 1998, o lançamento do volume 1 das novas *Obras completas* e as comemorações do centenário da morte de Mallarmé. Deriva desses dois eventos uma efervescência de estudos de peso sobre a obra do poeta (vêm à mente nomes como os de Rancière, Durand e Meschonnic), surgidos entre 1996 e 1998, os quais viriam chacoalhar a crítica especializada precisamente no sentido das sugestões de Millan. A partir deles e, é claro, da indispensável ressonância de obras tão potentes quanto as de Marchal, Austin e Millan, dá-se o pontapé inicial para uma nova onda de leituras que, pela primeira vez na história, dispõe de uma confiável edição crítica das obras completas e, agora em 2019, de uma edição revista da correspondência.²³³

Talvez ainda não seja possível definir ao certo o que significam esses últimos 20 anos de crítica mallarmeana. Sabe-se, todavia, que, se por nada mais, pelo novo acesso à documentação do poeta, trata-se de uma geração de virada, que responde a pressupostos muito distintos daqueles em voga no curso do século XX.

Não há mais dúvidas de que é preciso estabelecer uma relação crítica na história com a presença de Mallarmé, e é lançando mão dessa necessidade, operando através dela, que o capítulo seguinte procura, entre outras coisas, inserir, face à historicidade da obra mallarmeana e da crítica dedicada a ela, “The Impressionists” e suas retraduições francesas no percurso da recepção que deu conta da obra do poeta no século XX e nestes princípios de XXI. Ora, se um conceito com passagem de ida e volta para uma língua-cultura, como demonstrei no capítulo anterior, já estremece as bases de uma obra, menor alarde não poderia fazer um texto integral quando de trajetória similar.

O percurso das retraduições de “The Impressionists” face ao da recepção de Mallarmé, a influência dessa recepção em cada projeto retradutório, levantam algumas dúvidas: como se deram essas publicações? O que o *background* crítico implicou para cada uma das retraduições do artigo? O que essas retraduições dizem sobre a maneira como se estava lendo Mallarmé à época das publicações? Tais são as perguntas que guiarão as próximas linhas deste trabalho.

²³³ Isso sem contar duas novas biografias do poeta (MILLAN, G. *A throw of the dice: the life of Stéphane Mallarmé*. New York: Farrar Straus, 1994; SETINMETZ, J. –L. *Mallarmé: l’absolu au jour le jour*. Paris : Fayard, 1998) e uma revisão dos *Documents Stéphane Mallarmé* (entre 1998 e 2005), assinada por Millan.

III. Retradução e(m) recepção

No primeiro capítulo desta dissertação, viu-se o modo como “The Impressionists and Édouard Manet”, leitura de recepção sobre os pintores impressionistas – e sobre Manet, em particular –, estabelece uma relação de paralelismo entre o então novo movimento de pintura e a pesquisa poética de Mallarmé, lançando as bases, já nos anos 1870, do tipo de produção crítica que futuramente marcaria a obra do poeta. No capítulo anterior, pôde-se observar um panorama das tendências de recepção que, no século XX, procuraram dar conta dessa obra, e a partir delas, o contexto de interpretações em vigor nos diversos momentos em que o estudo sobre os impressionistas voltou para terras francesas. Ainda nesse espírito, mas tendo em vista agora uma ideia de recepção pensada da perspectiva da retradução, o capítulo que ora se inicia pretende escutar os pormenores editoriais, críticos e (re)tradutórios envolvidos na publicação e na recepção desse texto na França, dentro da qual incluem-se a publicação do original inglês e de suas seis retraduições ao francês. A ideia aqui, em outras palavras, é analisar o modo como, tanto a aparição do texto inglês quanto a de suas retraduições, foram impactadas pelas leituras críticas que se dedicaram a Mallarmé e, em outro sentido, o modo como as publicações do texto inglês e de cada uma dessas retraduições se fazem presentes no percurso da recepção do poeta.

Como mencionado desde a apresentação deste trabalho, “The Impressionists” sai pela primeira vez em tradução inglesa, no periódico *The Art Monthly Review*, em 1876. Quase cem anos depois, em 1964, Jean C. Harris escreve o primeiro artigo crítico exclusivamente sobre esse texto, e, em 1968, Barbier o publica pela primeira vez na França, em inglês, nos *Documents Stéphane Mallarmé*, volume I. Cerca de dez anos antes disso, contudo, em 1959²³⁴, é lançada a primeira retradução em francês, parcial, assinada por Marilyn Barthelme, na *Nouvelle Revue Française*. No ano de 1975, Philippe Verdier publica a segunda retradução, no volume LXXXVI da *Gazette des beaux-arts*. Um ano depois, em 1976, saem a terceira e a quarta retraduições nos números 26/27 e 29 da revista *Change*, em projeto conjunto, composto por dois subprojetos distintos, assinados, respectivamente, por Barbara Keseljevic e Mitsou Ronat. Passadas algumas décadas, em 2003, Marchal incorpora à nova

²³⁴ Data, vale sublinhar, da publicação do primeiro volume da correspondência, organizado por Mondor e Richard.

edição das *Obras completas* sua própria contribuição retradutória. Por fim, em 2006, Isabella Checcaglini encerra, até o momento, esse circuito de retraduições, apresentando sua transposição do estudo.

Partindo, a princípio, do texto inglês, todas essas versões francesas se relacionam à primeira acepção comumente dada à prática da retradução, chamada *tradução indireta*, ou seja, “a tradução de um texto, em geral de línguas pouco conhecidas em uma determinada cultura, a partir de uma outra tradução já realizada para uma língua de maior divulgação” (FALEIROS, 2009: 146) – salvo que aqui o que ocorre é, na realidade, a tentativa de restituir um texto à língua em que ele primeiro habitou. De fato, segundo o que Faleiros comenta (2009: 146, grifo do autor) a propósito das teorias de Gambier, “esse tipo de retradução [...] acarreta uma série de questões como os ‘efeitos’ na recepção de uma obra devidos à [...] necessidade de [por exemplo] se considerar uma tradução como verdadeiro texto de partida.” Em vista do que propõe o autor, essas retraduições parecem, por um lado, provir do e responder ao percurso da recepção mallarmeana ao longo do século passado. Por outro lado, é possível que uma considerável motivação para tais produções talvez seja, também, o *frisson* em torno da notoriedade envolvida na escrita tardia de Mallarmé. Para além disso, as retraduições talvez estejam igualmente ligadas à escassez crítica para com esse texto em particular, a qual se faz presente, conforme colocou-se anteriormente, a despeito de sua importância.

Já no que diz respeito ao texto em si, isto é, à tradução inglesa para o trabalho que Mallarmé escreveu originalmente em francês, o que acontece é, justamente, que, nas palavras de André Lefevere (2007 [1992]: 177), em *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*²³⁵, como os “leitores não podem checar a tradução com o original, a tradução, simplesmente, é o original”. Ora, pensando essa tradução como *reescritura* (LEFEVERE, 1992), é possível afirmar que ela, por definição, molda “conclusivamente a recepção de uma obra, de um autor, de uma literatura, ou de uma sociedade em uma cultura” (LEFEVERE, 2007 [1992]: 177); “*manipula* a literatura para que esta funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada” (LEFEVERE, 2007 [1992]: 11, grifo meu). No entanto, o que procurarei mostrar neste capítulo é que, independentemente do grau de *manipulação* da tradução em si, as abordagens relativas a esse texto, seja em forma de escolha editorial, seja em forma de leitura crítica, constroem-se muitas vezes no sentido depreciativo,

²³⁵ A obra de Lefevere será citada em tradução de Claudia Matos Seligmann (*Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, 2007).

manipulando, quanto a elas, a fama literária de tal texto, isto é, de tal original-tradução. Dito de outra forma, para o caso “The Impressionists”, é interessante pensar em como a manipulação talvez esteja menos nessa tradução e mais em suas *reescrituras* – editoriais, críticas, retradutórias –, frequentemente “produzid[a]s a serviço, ou sob restrições, de certas correntes ideológicas e/ou poetológicas” (LEFEVERE, 2007 [1992]: 19).

É, pois, nesse campo – das relações entre recepção e (re)tradução – que o presente capítulo procura se mover.

Para tanto, o ponto de partida será um exame dos caminhos editoriais do artigo sobre os impressionistas, indo desde os procedimentos de publicação desse texto na Inglaterra, quando Mallarmé ainda era vivo, até suas aparições na França – incluindo as abordagens críticas a ele destinadas –, muito tempo depois da morte do poeta.

Um original entre-línguas

Em 1876, Mallarmé recebe uma carta do editor de uma revista inglesa, encomendando-lhe um artigo sobre os impressionistas:

Nosso amigo em comum, Mr. Arthur O’Shaughnessy, me disse que o senhor terá a bondade de escrever um artigo sobre as opiniões e os aims [sic] dos Impressionistas, principalmente de Manet. Eu lhe dará [sic] duas ou três páginas de duas colunas... Exprima sua opinião e sua narrativa [sic] ou crítica com franqueza, rogo-lhe. Fale com o público como falará [sic] com amigos – claramente, sem muita discussão, mas sem ser muito breve.²³⁶ (DSM I, 1985 [1968]: 65).

O editor é George T. Robinson, a quem se atribui a tradução de “The Impressionists”, e a revista, *The Art Monthly Review*, que foi assunto de comentário mais detido no primeiro capítulo deste trabalho. Em conjunto, esses dois atores talvez estejam entre os grandes responsabilizados pela recepção tardia do *compte rendu* sobre os impressionistas: numa mão, a baixa circulação do periódico e o fato de ser estrangeiro acabam, à época, reduzindo o impacto do texto nos meios artísticos franceses; na outra, por não ter sido possível, após a morte de Mallarmé, encontrar a versão do trabalho em francês, a tradução de Robinson torna-se a única fonte disponível desse material.

²³⁶ “Notre ami mutuel Mr Arthur O’Shaughnessy m’a dit que vous aura la bonté de m’écrire un article sur les vues et les aims [sic] des impressionnistes et surtout sur les vues de Manet. Je vous donnera [sic] deux ou trois pages de deux colonnes... Exprimez votre opinion et votre recit [sic] ou critique toute franchement, je vous prie. Parlez au public comme vous parlerez [sic] aux amis – nettement pas trop discussion mais non trop court.” Neste capítulo, assino todas as traduções da correspondência.

Às restrições de circulação do texto sobrepõe-se, porém, a inevitabilidade de, na falta de manuscrito francês, entender essa tradução como original; uma inevitabilidade que acaba produzindo reservas por parte de muitos dos estudiosos do poeta, visto que esses críticos parecem, de maneira mais ou menos declarada, rejeitar a ideia de um texto de Mallarmé que, por um bom tempo, pôde apenas ser encontrado em inglês. Por isso, a existência desse trabalho fica sendo pouquíssimo conhecida até meados do século XX, época em que ele é, pela primeira vez, publicado na França. Simultaneamente, os críticos que o conhecem, seja antes ou depois dessa publicação, não parecem lhe reservar uma abordagem das mais prestigiosas.

O primeiro exemplo significativo dessas abordagens é dado nas *Obras completas* de 1945, quando Mondor escreve uma nota a respeito do trabalho, mas recusa-se a publicá-lo em inglês, restringindo-se, na falta de original francês, a traduzir alguns poucos trechos com vistas a oferecer ao leitor um resumo geral do assunto ali pautado. Mas a verdade é que tais aproximações se repetem em diversas outras épocas: no ano de 1954, momento em que o crítico americano George Heard Hamilton, aparentemente sem ter tido acesso ao texto, utiliza-se da paráfrase de Mondor para comentá-lo – e criticá-lo negativamente – em seu *Manet and his Critics*; no fim da mesma década, momento em que Marilyn Barthelme retraduz parcialmente o texto em francês, dando, todavia, a impressão de o estar traduzindo em sua integralidade; e ainda, dez anos depois da crítica de Hamilton, em 1964, quando Harris produz a primeira resenha sobre o estudo, mas ainda sem dispor de informações importantes, tais como a da autoria do texto em inglês, à época atribuída ao próprio Mallarmé.

O século se desenrola então em meio a uma quantidade restrita de leituras, em geral repletas de questionamentos sobre a validade do texto em língua inglesa. Em 1968, Barbier publica “The Impressionists”, em inglês, pela primeira vez na França, com um comentário crítico melhor informado em relação ao de Harris – sabendo, por exemplo, que a versão em língua estrangeira não havia sido produzida pelo poeta –, mas questiona a autoria de Robinson sobre a tradução. Pouco tempo depois, em 1972, Austin menciona de passagem a existência do texto, no ensaio “Mallarmé and the Visual Arts”, para apenas em 1974, no estudo “Mallarmé critique d’art”, produzir um comentário minimamente mais detido – mas ainda muito pontual. No ano de 1986, Penny Florence produz um dos primeiros comentários importantes sobre esse texto, lendo-o no contexto da obra mallarmeana, mas ainda sem

dedicar a ele um estudo completo²³⁷. Nas novas *Obras completas* de 2003, Marchal republica o texto inglês – que aparece então ligeiramente modificado, visto que o especialista o edita segundo as correções de Mallarmé –; não obstante, essa publicação se dá em pé de página, sendo acompanhada por módicos comentários, em nota, sobre o contexto da publicação original e das retraduições que a sucederam.

Desde o lançamento da nova Pléiade, alguns estudos importantes se dedicaram a esse trabalho, por vezes – mesmo se raramente – chegando a considerar a tradução inglesa como original – nomes como os de Durand (1998) e Checcaglini (2004)²³⁸ vêm à mente. Para melhor compreender o percurso algo depreciativo que culminou nessa inversão de quadro, faz-se interessante recuperar, antes de tudo, dois comentários que, já nos anos 1960, apontam uma *negligência* crítica (HARRIS, 1964: 559; BARBIER, 1968 [1985]: 60) para com esse artigo.

O primeiro que se refere a isso é Harris, no trabalho de 1964 intitulado “A little-known essay on Manet by Stéphane Mallarmé”. Para o autor (1964: 559), a negligência em relação ao artigo do poeta seria justificada pelo fato de ele “ter sido publicado em inglês, que não era a língua mãe de Mallarmé”²³⁹. Harris acredita que o pré-julgamento dos críticos quanto à escrita do texto em inglês teria relação, na realidade, com a suposição de que o próprio Mallarmé o teria escrito; em razão disso, segundo sugere o autor, a crítica tenderia a considerar que a qualidade da escrita em inglês não chegaria aos pés dos trabalhos que o poeta produziu em francês, sua língua materna.

A compreensão pode ser explicada pois o texto de Mallarmé que sai em *The Art Monthly Review* não possui menção ao tradutor²⁴⁰; ademais, no momento em que Harris escreve seu artigo, apenas o volume 1 da correspondência (1862 a 1871) se encontra disponível para consulta.

No estudo, o autor recupera (1964: 562) os principais pontos da argumentação de Mallarmé, ao fim dos quais pondera: “poder-se-ia concluir aqui de maneira muito simples

²³⁷ No mesmo trabalho em que procura dar conta de “The Impressionists” a autora analisa também o “Jury de peinture” e o prefácio ao catálogo de Berthe Morisot. Esse trabalho, como o de Hamilton, não serão tratados nesta dissertação.

²³⁸ Muito se falou sobre o estudo de Durand no primeiro capítulo. Neste último, será questão de analisar em maior detalhe, ao longo da reflexão, o de Checcaglini.

²³⁹ “The neglect of this article by the major scholars of both Mallarmé and Manet is probably due to its having been published in English, which was not Mallarmé’s native language, and to its having appeared in an obscure and short-lived British periodical.”

²⁴⁰ De acordo com a edição que Mallarmé possuía da revista (ms. 16032), conservada na Biblioteca Jacques Doucet.

que o segundo artigo de Mallarmé sobre Manet, injustamente negligenciado, é um importante documento para um entendimento da complexa natureza da reputação e do estilo tardio do pintor.”²⁴¹ Harris relaciona (1964: 559) essa negligência também ao posicionamento de Mondor, mas de maneira discreta, escrevendo, no rodapé de seu trabalho, que enquanto o “Jury de peinture” foi “integralmente reimpresso nas *Obras completas* [...] e, em grande parte em tradução inglesa [no estudo de Hamilton, 1954]”²⁴², o artigo sobre os impressionistas “até onde eu sei [Harris], nunca foi reimpresso. É referido na edição da Pléiade do trabalho de Mallarmé [...], mas não é reproduzido”²⁴³.

De maneira um pouco mais incisiva, Barbier, o segundo a apontar essa negligência em relação ao texto de Mallarmé, reflete (*in* DSM I, 1985 [1968]: 60):

pode-se perguntar o porquê de a crítica moderna – que em se tratando de Mallarmé crítico de Manet, raramente perde a oportunidade de louvar ‘Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet’ ou o medalhão consagrado ao pintor, que saiu em *Divagations* (1897) – negligenciar o artigo mais importante que o poeta consagrou à pintura. Não que o artigo tenha escapado à atenção dos especialistas. Mondor, que tinha em mãos o exemplar do poeta, chamava, desde 1945, atenção para o valor excepcional do artigo; entretanto, não quis incorporá-lo às *Obras Completas* de Mallarmé, por não possuir o texto francês, que esperava sem dúvida um dia encontrar. O crítico americano, George Heard Hamilton, assinala igualmente o artigo em seu *Manet and his Critics* (1954), e depois se limita a retomar o resumo que dele fez Mondor. Às objeções levantadas por Mondor, ele acrescenta uma nova, que lhe permite descartar um documento que ele próprio não parece ter lido, a saber, que o artigo da *Art Monthly Review* não influenciou a crítica da obra de Manet na França! Do mesmo modo, ao se valer desse tipo de critério, M. Hamilton deveria ter excluído de sua obra o artigo do qual faz tão grande caso, aquele que Mallarmé escreveu em 1874, artigo que saiu, ele também, numa revista efêmera, sem despertar, à época, o menor eco.²⁴⁴

²⁴¹ “One could conclude here quite simply with the observation that Mallarmé’s second article on Manet is an important document, unjustly neglected, for an understanding of the complex nature of the artist’s mature work and its reputation.”

²⁴² “This article is reprinted in full in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 695-700, and in large part in English translation in Hamilton, *op. cit.* [...]”.

²⁴³ “To my knowledge, this article has never been reprinted. It is referred to in the Pléiade edition of Mallarmé’s works [...], but is not reproduced.”

²⁴⁴ “On peut se demander pourquoi la critique moderne qui lorsqu’il est question de Manet, laisse rarement échapper l’occasion de louer ‘Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet’ ou le médaillon consacré au peintre qui parut dans *Divagations* (1897), néglige tout à fait l’article le plus important que le poète ait jamais consacré à la peinture. Ce n’est pas que cet article ait échappé à l’attention des spécialistes. Mondor, qui avait entre les mains l’exemplaire du poète, a, dès 1945, attiré l’attention sur la valeur exceptionnelle de l’article ; cependant il n’a pas voulu l’incorporer dans les *Œuvres complètes* de Mallarmé, faute d’en posséder le texte français qu’il espérait sans doute retrouver un jour. Le critique américain, George Heard Hamilton, signale également l’article dans son *Manet and his critics* (1954), puis se borne à reprendre le résumé qu’en avait donné Mondor. Aux

Cabe observar na citação acima, primeiramente, o fato de Barbier descartar a hipótese sobre a autoria do texto em inglês pertencer a Mallarmé. Ao contrário de Harris, o organizador dos *Documents Stéphane Mallarmé* possui conhecimento de que o estudo é uma tradução, e não um texto escrito pela mão de Mallarmé, pois mesmo a *Correspondance II* não tendo ainda sido lançada²⁴⁵, o acesso à documentação da coleção Bonniot²⁴⁶ possibilita-lhe checar as trocas de cartas entre Robinson e Mallarmé²⁴⁷. Convém notar, em seguida, que Barbier reforça a crítica de Harris sobre Mondor, desaprovando, igualmente, o posicionamento de Hamilton no que concerne o baixo impacto que o trabalho do poeta teria tido sobre a recepção francesa de Manet.

Ao se explorar um pouco mais os questionamentos de Barbier, no entanto, vê-se que, embora mais categórico do que Harris, esse estudioso se mostra nitidamente cauteloso em seu comentário sobre a decisão editorial de Mondor, propondo que o motivo pelo qual “The Impressionists” não teria sido acrescentado às *Obras completas* teria relação com o fato de que o especialista *esperava sem dúvida um dia encontrá-lo*. Nessas condições, a modalização de Barbier parece em alguma medida complexificar seu lugar em meio àqueles que valorizam o artigo mallarmeano, criticando a negligência da crítica em geral. Ao amenizar a decisão de Mondor, o editor dos *Documents Stéphane Mallarmé* reduz significativamente o impacto de seu próprio posicionamento sobre “The Impressionists”, implicado no fato de ter sido ele a publicar o estudo na França pela primeira vez.

Ora, se por um lado Barbier censura a negligência para com esse texto, por outro, a crença na boa-vontade do colega por trás da Pléiade de 1945 parece levá-lo para mais perto de um grupo de especialistas – composto, justamente, por Mondor e, no futuro, por Marchal – os quais, embora chamem a atenção para o valor do texto de 1876, levantam diversos senões

objections soulevées par Mondor il en ajoute une nouvelle qui lui permet d’écarter un document qu’il ne semble pas avoir lu lui-même, à savoir que l’article de la *Art Monthly Review* n’a pas influencé la critique de l’œuvre de Manet en France ! Du même coup si l’on fait appel à ce genre de critère M. Hamilton aurait dû exclure de son ouvrage l’article dont il fait si grand cas, celui que Mallarmé écrivit en 1874, article qui parut lui aussi dans une revue éphémère sans éveiller à l’époque le moindre écho.”

²⁴⁵ Lançamento que se daria no ano seguinte, em 1969.

²⁴⁶ Quando Mallarmé morre, em 1898, seus arquivos passam para as mãos de sua mulher, Marie. Com a morte desta, em 1910, a filha do poeta, Geneviève, e seu marido, o Dr. Bonniot, ficam como herdeiros até a morte de Geneviève, em 1919. Após a morte da esposa, o Dr. Bonniot torna-se único herdeiro dos documentos do poeta, e se casa novamente, com Louise Saquet. Com a morte do Dr. Bonniot, em 1930, Louise Bonniot torna-se guardiã legal desses documentos, até que, com seu decesso (1970), eles se tornam propriedade do Estado, pertencendo, hoje em dia, em parte à Biblioteca Jacques Doucet, em Paris, em parte ao Musée Mallarmé, em Valvins.

²⁴⁷ Barbier menciona esse acesso nos agradecimentos dos *Documents Stéphane Mallarmé I*.

para o fato de este se tratar de uma tradução – chegando, por vezes, a renunciar a sua publicação, como se dá no caso de Mondor.

As ressalvas de Mondor, Barbier e Marchal quanto a “The Impressionists”, embora operando por caminhos diferentes, parecem, de maneira nem sempre declarada, ser todas direcionadas a um só problema: o fato de o texto existir apenas em inglês.

Mas antes de comentá-las mais detidamente, observemos as decisões editoriais de cada um desses especialistas, questionando suas possíveis justificativas.

Mondor, no que lhe diz respeito, não entra em muitos detalhes sobre o motivo pelo qual não acrescenta o texto aos outros trabalhos de Mallarmé: ao se examinar a Pléiade de 1945, vê-se que o especialista se limita a pontuar que “*por não possuir o texto francês, nós não o reproduzimos aqui [“The Impressionists”], lamentavelmente, pois é o estudo mais importante que Mallarmé consagrou à pintura, antes do prefácio ao catálogo da Exposição das obras de Berthe Morisot, publicado vinte anos mais tarde.*”²⁴⁸ (*in OC*, 1945: 1623, grifos meus).

Contudo, se nos recordarmos da análise empreendida no capítulo anterior, a decisão do especialista torna-se um pouco mais nítida. Partindo do princípio de que Mondor, tal como Jean-Aubry e Valéry, não examina os trabalhos do poeta por meio de análises textuais aprofundadas, considerando-os pertencentes a uma poética de *pureza e intransitividade*, não é de se surpreender que ele se negue a considerar um texto *em língua estrangeira*, mesmo se comprovadamente mallarmeano, como parte da obra organizada. Trata-se de uma *tradução* de Mallarmé, e não de um texto *do punho* de Mallarmé – único documento digno de figurar, segundo essa lógica, em meio às demais obras do autor. Em outras palavras, o mesmo preciosismo que insere o poeta na torre de marfim, parece reduzir esse original inglês a uma tradução como traição, não importando a qualidade da reescritura. Por esse princípio, a devoção ao poeta consideraria sacrilégio o fato de um texto traduzido por outra pessoa poder ter lugar de destaque no conjunto da obra, mesmo em vista das circunstâncias, mesmo em vista de um possível cuidado por parte do tradutor para com qualidade do texto de Mallarmé na transposição ao inglês.

Ao analisar, sob outra ótica, os comentários de Barbier sobre a publicação do artigo, cumpre perceber que eles demonstram, além de certa condescendência relativa à escolha de

²⁴⁸ “Faute d’en posséder le texte français, nous ne le reproduisons pas ici, regrettablement, car c’est l’étude la plus importante que Mallarmé ait consacrée à la peinture, avant la préface du catalogue de l’Exposition des œuvres de Berthe Morisot, publié vingt ans plus tard.”

Mondor, conhecimento sobre a primeira retradução francesa, assinada por Barthelme. O especialista lamenta (*in* DSM I, 1985 [1968]: 61, grifo meu), todavia, o fato de tal tradução ter sido realizada apenas parcialmente:

Na falta do manuscrito original, eis que em 1959 Marilyn Barthelme nos dá, na *Nouvelle Revue Française*, uma tradução francesa da versão inglesa cuja apresentação faria o leitor desavisado acreditar ser uma tradução completa. Esse não é, entretanto, o caso. Sua tradução, “Les impressionnistes et Édouard Manet”, não chega nem mesmo a dar conta da metade daquilo que saiu na *Art Monthly Review*! Se é desejável que Marilyn Barthelme complete sua tradução, o artigo de Mallarmé retraduzido em francês *dessa forma* não pode suplantar a versão inglesa, que, enquanto o manuscrito enviado a George Robinson não for encontrado, permanecerá o único texto válido.²⁴⁹

O que Barbier parece defender, em última análise, é que, tendo a única retradução francesa existente até então sido feita *dessa forma*, parcialmente, o original fica sendo a versão inglesa. Isso significa dizer, em outros termos, que embora o autor reivindique a tradução inglesa como parte da obra de Mallarmé, ele parece fazê-lo unicamente na medida em que não se tem em mãos nenhum texto integral em francês para substituí-la. Ou seja, na falta do manuscrito francês de Mallarmé, uma tradução indireta para o francês seria “mais original” do que a tradução direta para o inglês.

Num certo sentido, a posição de Mondor é aqui reforçada. Exceto que a reiteração é menos radical: para Barbier, essa tradução pode sim ser considerada como original, mas isso só se justifica na medida em que o que está em jogo é um caso limite.

O partido de Barbier, por mais que se ressalte a importância de sua desaprovação quanto à negligência para com esse texto, incluindo a defesa da tradução inglesa como texto original, parece ser tomado um pouco a contragosto; seu argumento restringe-se à ausência de um material consistente em francês, retraduzido ou não. A questão para o crítico, por esse ângulo, assim como em Mondor, parece ser menos o *texto* inglês e mais o *idioma*. E de fato: Barbier coloca em dúvida, no texto de apresentação a “The Impressionists”, a própria autoria da versão inglesa, e, mesmo a correspondência mallarmeana de 1876 sugerindo – como o faz

²⁴⁹ “À défaut du manuscrit original, voici qu’en 1959 Marilyn Barthelme nous donne dans la *Nouvelle Revue Française*, une traduction française de la version anglaise que sa présentation ferait croire complète au lecteur non averti. Ce n’est pourtant pas le cas. Sa traduction, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », ne représente même pas la moitié de ce qui avait paru dans la *Art Monthly Review* ! S’il est à souhaiter que Marilyn Barthelme complète sa traduction, l’article de Mallarmé ainsi retraduit en français ne peut supplanter la version anglaise qui, tant qu’on n’aura pas retrouvé le manuscrit envoyé à George Robinson, restera le seul texte valable.”

– um contexto de produção algo misterioso, seria interessante ponderar o valor de tal indagação.

Para auxiliar a tarefa, apresento brevemente, no próximo parágrafo, as trocas de missivas entre Mallarmé e Robinson.

Ainda em 1876, Robinson escreve novamente ao poeta: “*fiz uma tradução* do artigo – ele está nas mãos de quem irá imprimir e em dois ou três dias o senhor terá as provas”²⁵⁰ (DSM I, 1985 [1968]: 65, grifo meu). Mallarmé, ao responder, depois de examinar a tradução, escreve dizendo que “tirando alguns contrassensos fáceis de retificar [...] a excelente *tradução do senhor* honra minha prosa”²⁵¹ (CC II, 1965 [1876]: 129-130, grifo meu), enquanto para o amigo O’Shaughnessy, em tom ligeiramente mais confessional, envia “obrigado uma última vez pelo artigo sobre os impressionistas. M. Robinson foi encantador sob todos os aspectos; e, tirando alguns contrassensos fáceis de resolver (isso entre nós!), *sua tradução* honra minha prosa, e torna esse trabalho aceitável.”²⁵² (CC II, 1965 [1876]: 129-130, grifo meu). O enigma parece estar, então, no fato de Robinson dizer ter “feito uma tradução” e, mais do que isso, na maneira como se dá sua redação em língua francesa – cuja qualidade pode ser constatada na primeira carta citada neste capítulo.

Barbier identifica nesse detalhe de expressão, principalmente em vista da qualidade do texto naquela primeira missiva e da afirmação presente nessa segunda, um problema que o leva a se colocar as seguintes perguntas: “Será que a tradução é mesmo de Robinson, cujo francês é tão sofrível? Quando ele escreve ‘J’ai fait une traduction’, será que ele não quer dizer ‘J’ai fait faire une traduction’ ou ‘J’ai fait traduire’?”²⁵³ (DSM I, 1985 [1968]: 65).

Sob certa lente, a ponderação parece legítima: o francês de Robinson realmente deixa a desejar, e sua expressão, ao menos nessa última carta, abre espaço para ambiguidade.

No que diz respeito a isso, entretanto, vale lembrar que escrever mal num idioma estrangeiro significa antes pouca prática na escrita de uma língua do que pouco conhecimento dessa língua de maneira mais ampla²⁵⁴. Nessa perspectiva, pode-se considerar que, conquanto a produção escrita de Robinson em francês pareça, efetivamente, justificar o adjetivo –

²⁵⁰ “J’ai fait une traduction de votre article – il est sous les mains des imprimeurs et en deux ou trois jours vous aurez les épreuves”.

²⁵¹ “à part quelques contre-sens faciles à rectifier [...] son excellente traduction fait honneur à ma prose”.

²⁵² “Merci une dernière fois de l’article sur les Impressionnistes. M. Robinson a été charmant de tout point ; et, à part quelques contre-sens faciles à redresser (ceci bien entre nous !) son excellente traduction fait honneur à ma prose, et rend ce travail passable.”

²⁵³ “La traduction est-elle bien de Robinson dont le français est pénible ? Lorsqu’il écrit ‘J’ai fait une traduction’, ne veut-il pas dire ‘J’ai fait faire une traduction’ ou ‘J’ai fait traduire’ ?”.

²⁵⁴ Considerando aqui as demais competências de aprendizado (fala, leitura, compreensão).

“sofrível” – que Barbier vincula a seu conhecimento de língua, é em geral mais comum que o tradutor, salvo os bilíngues, saiba mais da língua de chegada do que da língua de partida – dado que parece fazer com que o contraponto de Barbier perca em relevância. Já no que concerne a confusão entre “j’ai fait une traduction” e “j’ai fait faire une traduction” (ou “j’ai fait traduire”), o apontamento parece mais profícuo. Provavelmente a maior recorrência de uma construção utilizada para expressar a autoria de uma tradução, em francês, seria “j’ai traduit”, assim como em inglês, “I have translated”, e isso poderia significar que a tradução não é de Robinson, pois, para alguém com conhecimento restrito de escrita em língua francesa, ele toma o caminho mais complicado em sua tentativa de falar sobre a produção da tradução.

Assim, seria exagero afirmar, em se considerando o debate sobre a autoria da tradução, que as pontuações de Barbier deveriam ser ignoradas. Não obstante, observando isoladamente o contexto da correspondência, verifica-se que não há dados suficientes para se defender que “The Impressionists” é produto de outro tradutor. Nos termos em que se apresentam, tais dúvidas não parecem passar de conjectura, não podendo servir de justificativa para desautorizar a autoria da tradução, realizada, até que se prove o contrário, por Robinson – quem, de qualquer forma, nunca chegou a contradizer ou a apontar outra pessoa como sendo o verdadeiro alvo do cortês elogio de Mallarmé.

O que essa hesitação quanto ao quesito autoria parece revelar, muito além de um simples questionamento é, ainda, e mesmo se de maneira mais criteriosa do que em Mondor, a valorização do primado da *língua* sobre o do *discurso*. Segundo tal lógica, não haveria motivo para pautar o texto – mesmo como tradução –, mas sim a língua na qual esse texto existe. Isto é, embora Barbier reconheça “The Impressionists” como sendo, em inglês mesmo, parte importante da obra de Mallarmé – republicando-o na íntegra pela primeira vez desde 1876, fazendo-o renascer das cinzas e investigando, mesmo se minimamente, sua recepção na França –, tal reconhecimento parece se produzir, antes de tudo, por uma falta de opção, e não pela segurança de que a qualidade do texto inglês sancionaria a este um lugar entre os trabalhos mallarmeianos escritos em língua francesa. Esse reconhecimento endossa, igualmente, a teoria de que, mesmo Barbier tendo agido com certa presciência crítica no que diz respeito à tradução inglesa, talvez o estudioso seja, ele próprio, um continuador da *negligência* para com esse texto, ao menos do ponto de vista crítico²⁵⁵.

²⁵⁵ Do ponto de vista editorial, em contrapartida, sua decisão pode ser chamada de tudo exceto de negligente: o texto escolhido para ser publicado é mesma versão inglesa que saiu em *The Art Monthly Review*.

Marchal, por sua vez, republica “The Impressionists” nas novas *Obras completas*, de 2003, com retradução de sua autoria.

A publicação da Pléiade é, todavia, marcada por uma particularidade determinante, como foi comentado anteriormente: sua paginação se dá de tal maneira que a retradução em francês vem no corpo do texto, e o original em inglês, no rodapé. De acordo com o estudioso (*in* OC II, 2003: 1704, grifos meus): “*na falta do original francês*, apresentamos então o texto inglês, *em rodapé*, assim como uma retradução tão fiel quanto possível dessa ‘excelente tradução’ esmaltada de ‘alguns contrassensos’.”²⁵⁶

Uma vez mais aqui, vê-se o original inglês ser tratado como último recurso por não se ter acesso ao original francês. É claro que, em se tratando dessa disposição na página, seria possível falar, de um lado, numa “escolha editorial”. De outro lado, recordando o alerta de Lefevere (1992), as escolhas editoriais estão longe de poder serem consideradas ingênuas ou destituídas de consequências: não é a mesma coisa publicar um original em notas de rodapé ou publicá-lo à esquerda – ou mesmo à direita – de uma tradução. Por consequência, a escolha de Marchal diz muito sobre o status que ele perpetua na leitura desse texto em específico, muito embora, há que se reconhecer, essa escolha represente uma mudança importante em relação à decisão do último organizador das *Obras Completas*, que, como foi discutido, simplesmente se recusa a imprimir o texto inglês, limitando-se a parafraseá-lo nas notas de fim da edição.

Diante desse quadro tripartite, o interessante é perceber que, tanto no caso de Mondor, quanto no de Barbier, como no de Marchal, o que parece se insinuar, consideradas as épocas diferentes e os posicionamentos díspares sobre a publicação ou não do texto em inglês – ou à maneira de publicá-lo, no que compete a Marchal –, é que esse trabalho de Mallarmé é sempre tratado como essencial, *apesar de* estar em inglês. Ele consiste, para Mondor, *no texto mais importante que Mallarmé já escreveu sobre a pintura*, apesar de, *lamentavelmente, não se possuir o texto em francês*, não sendo possível publicá-lo; para Barbier, trata-se *do artigo mais importante que o poeta consagrou à pintura*, apesar de não se dispor de rigorosamente nenhuma versão em francês que substitua a versão em inglês; para Marchal, é questão de um *estudo capital*, apesar da ausência do original em língua francesa, ausência esta que impele o lugar do texto inglês à nota de rodapé.

²⁵⁶ “Faute de l’original français, nous donnons donc le texte, en bas de page, ainsi qu’une retraduction aussi fidèle que possible de cette ‘excellente traduction’ émaillée de ‘quelques contre-sens’.”

Isabella Checcaglini esboça um posicionamento arguto quanto a essa incoerência. Para a tradutora (2004: 118),

o texto inglês é percebido como um defeito, não é considerado como original; e de um original defeituoso acaba-se caindo na ideia de um falso original, tem-se uma tradução excluída ou apresentada apenas “em pé de página”. Então se esse escrito foi por muito tempo ignorado, ou apenas colocado em nota, a razão disso deve ser atribuída à ausência do texto original francês: do francês? do original? ou do texto? Essas três noções são questionadas e tornam-se problemas, questões, já que esse escrito coloca uma questão literária mais do que um problema de língua. O leitor, quem quer que seja, francês ou inglês ou outro, não fica menos desorientado por conta da tradução em inglês do que por conta do próprio Mallarmé?²⁵⁷ (2004: 120)

Como resposta à provocação do trecho, observa-se que, entre as três noções que aponta a autora, os três estudiosos aqui estudados parecem privilegiar a *língua*. O *francês*, nos três casos, é mais importante do que a existência de um *original* e do que o fato de que aquilo que está em jogo é um *texto de Mallarmé*. O impasse parece emergir, novamente, frente à validade desse texto como tradução: o que nele justificaria um espaço menos acessório em meio aos outros trabalhos do poeta, sobretudo nas *Obras completas*? A resposta desses autores se mostra clara. Ao privilegiar a todo o custo a língua francesa, mesmo se de diferentes formas, tais críticos parecem estar dizendo que a um leitor francófono não seria possível imaginar um Mallarmé fora do francês – daí as retraduições serem muitas vezes privilegiadas em detrimento do original inglês.

E, no entanto, todos os outros leitores do mundo, principalmente os que não sabem francês, não necessariamente imaginam Mallarmé na língua francesa. Voltando a Lefevere (1992), para esses leitores, *a tradução, simplesmente, é o original*.

Querendo ou não, é esse, também, o caso de “The Impressionists”.

Ainda na esteira de Lefevere (2007 [1992]: 75), a tradução inglesa se torna, “de forma bastante literal, a própria peça, para aqueles incapazes de ler o original” – e uma vez que o manuscrito francês de Mallarmé não pôde, até o momento, ser encontrado, somos todos

²⁵⁷ “Le texte anglais est perçu comme un défaut, n’est pas considéré en tant qu’original, et d’un original faisant défaut on bascule vers l’idée d’un faux original, on a une traduction exclue de l’œuvre ou à ne donner qu’ en bas de page’. Donc si cet écrit a été longtemps ignoré, ou seulement mis en notes, la raison doit en être attribuée au manque du texte original français : du français ? de l’original ? ou du texte ? Ces trois notions sont en cause et elles deviennent des problèmes, des questions, puisque cet écrit pose une question littéraire plus qu’un problème de langue. Le lecteur, qui que ce soit, français ou anglais ou autre, n’est-il pas moins dépaycé à cause de l’anglais que grâce à Mallarmé ?”

“incapazes” de ler o original. Em outras palavras, independentemente de estar em língua estrangeira, essa tradução é o texto de Mallarmé.

Trata-se, certamente, de uma afirmação demasiado categórica para nossos editores, que entendem na questão do idioma um problema *per se*, manipulando, devido a isso, o lugar de “The Impressionists” no conjunto das obras de Mallarmé. Mas a despeito de simplesmente não parecerem se colocar de acordo com tal afirmação – ou ao menos não inteiramente de acordo –, por considerarem que um texto francês, qualquer que fosse, teria mais valor do que o texto inglês, vale observar que a decisão de publicar o trabalho ou não já é, ela própria, um ponto de dissenso, a respeito do qual os posicionamentos de Barbier e Marchal diferem do de Mondor. Isso demonstra, por parte daqueles, uma importante abertura quanto ao espaço desse texto nas obras do poeta.

A despeito disso, ao se analisar as abordagens desses dois estudiosos, essa premência de publicar a versão em inglês conduz a uma segunda reserva significativa por parte da crítica especializada em relação a tal versão; uma reserva que concerne à *qualidade* da tradução, ideia mencionada anteriormente neste capítulo. Mas antes de adentrar essa seara, valeria aqui expor melhor essa ideia de *qualidade*, esclarecendo como ela pode ser compreendida nesse debate e qual sua relevância nas leituras que os especialistas dedicaram a “The Impressionists”.

Ora, em primeiro lugar, considerada a falta de informações que se tem sobre o projeto tradutório de Robinson e a alta elaboração estilística do poeta, mesmo em menor grau – pensando ser questão de um texto de juventude –, quando se questiona a *qualidade* de “The Impressionists” como tradução, nesta dissertação, tal questionamento é dirigido ao grau de correspondência ou de familiaridade ou até mesmo de verossimilhança apresentado, nesse texto, em relação à produção mallarmeana dos anos 1870 e, de maneira mais ampla, em relação ao percurso da prosa de Mallarmé. Diante da escassez de dados sobre o projeto tradutório, é essa espécie de *coerência estilística*, mais do que qualquer acepção de “fidelidade”, que se compreende, aqui, por *qualidade*.

Em segundo lugar, faz-se relevante pensar nisso, neste momento do trabalho, pois a questão que parece sobressair das decisões editoriais de Barbier e Marchal é: tal grau de afinidade entre o texto inglês e o estilo mallarmeano convenceria o suficiente para o trabalho traduzido ser considerado uma *obra em si*, ou, ao contrário, não permitiria que ele

ultrapassasse o status de *documento*, utilizado apenas para consulta?²⁵⁸ Nenhum dos dois especialistas parece, crítica ou editorialmente, endossar a primeira opção. Para Barbier, como vimos, a tradução precisa sim ser publicada pois assim como não se dispõe do manuscrito de Mallarmé, tampouco se dispõe de um texto *integral* em francês; para Marchal, o texto precisa sem dúvida ser publicado, porque *falta o original francês*, mas essa imposição não pressupõe um lugar de destaque, não sendo um problema inserir a versão inglesa apenas em rodapé.

Essas duas pontuações sobre a questão da *qualidade*, por sua inevitável generalidade no presente caso, apenas confirmam que, na ausência do texto francês e de informações sobre o projeto tradutório, não resta ao pesquisador outra opção a não ser supor, mediante um estudo comparativo – com a obra de Mallarmé, com as tendências da língua inglesa –, quais seriam os pontos altos desse artigo como tradução e quais seriam seus pontos problemáticos. Talvez por isso Barbier e Marchal evitem tocar diretamente nesse assunto, preferindo expressar suas respectivas opiniões por meio de decisões editoriais. Não é o caso de dois outros autores que se debruçaram sobre “The Impressionists”, os quais exploram tal aspecto um pouco mais diretamente, mesmo se ainda de maneira algo superficial. São eles Austin e Checcaglini.

O primeiro opina (1974: 241) que “a tradução inglesa, apesar do julgamento generoso de Mallarmé [...], nos deixa necessariamente insatisfeitos no que concerne à expressão. Mas parece que Mallarmé adotou um estilo relativamente simples, comparado ao estilo claramente experimental que ele havia empregado, alguns meses antes, em seu *Préface à ‘Vathek’*.”²⁵⁹

De fato: ao ser comparada ao prefácio, a escrita de “The Impressionists” mostra-se muito mais cognoscível. Eis, por exemplo, a abertura desse texto contemporâneo ao estudo sobre os impressionistas, que será citada em francês, para efeito de comparação:

Qui n’a regretté le manquement à une visée sublime de l’écrit en prose le plus riche et le plus agréable, travesti naguère comme par nous métamorphosé ? Voile mis, pour les mieux faire apparaître, sur des abstractions politiques ou morales que les mousselines de l’Inde au

²⁵⁸ É claro que muitas vezes os *documentos* são abordados como sendo *obras em si*. É o caso, por exemplo, de correspondências de/entre artistas ou personalidades históricas, ou ainda, o de iluminuras medievais. Para esta reflexão, entretanto, faço uma distinção entre as duas coisas pois o que está em jogo aqui é uma valorização de “The Impressionists” como documento e sua desvalorização como obra, quando, na realidade, ele deveria – mostrarei a seguir – ser valorizado em ambos os sentidos.

²⁵⁹ “la traduction anglaise, malgré le jugement généreux de Mallarmé [...], nous laisse nécessairement insatisfaits, en ce qui concerne l’expression. Mais il semble que Mallarmé ait adopté un style relativement simple, comparé au style nettement expérimental qu’il avait employé quelques mois plus tôt, dans sa *Préface à ‘Vathek’*.”

XVIII^{me} siècle, quand régna le CONTE ORIENTAL ; et, maintenant, selon la science, un tel genre suscite de la cendre authentique de l’histoire les cités avec les hommes, éternisé par le *Roman de la Momie* et *Salammbô*. Sauf en la *Tentation de saint Antoine*, un idéal mêlant époques et races dans une prodigieuse fête, comme l’éclair de l’Orient expiré, cherchez ! sur des bouquins hors de mode, aux feuillets desquels ne demeure de toute synthèse qu’effacement et anachronisme, flotte la nuée de parfums qui n’a pas tonné. La cause : mainte dissertation et au bout je crains le hasard. Peut-être qu’un songe serein et par notre fantaisie fait en vue de soi seule, atteint aux poèmes : or le rythme le transportera au-delà des jardins, des royaumes, des salles ; là où l’aile de périss et de djinns fondue en le climat ne laisse de tout évanouissement voir que pureté éparse et diamant, comme les étoiles à midi.²⁶⁰ (OC II, 2003 [1876; 1893]: 5)

Pesando unicamente o aspecto formal do excerto, parece relativamente descomplicado perceber o porquê de Austin identificar, comparativamente, certa simplicidade em “The Impressionists”. Talvez a sensação preponderante, ao se contrapor os dois estilos, seja a de que o prefácio possui um trabalho sintático mais ativo do que aquele presente no artigo, uma vez que, na introdução deste último, a leitura se opera por uma maior fluidez, comprovando, dessa forma, a sugestão do autor de *Essais sur Mallarmé*. Recordemos a introdução do texto sobre os impressionistas:

Without any preamble whatsoever, without even a word of explanation to the reader who may be ignorant of the meaning of the title which heads this article, I shall enter at once into its subject, reserving to myself either to draw my deductions, new from an art point of view, as the facts I relate present themselves, or leave them to ooze out when and as they may.²⁶¹

Mas é verdade também que, apesar da impressão de maior fluidez, as diferenças de estilo entre as duas introduções não se mostram exatamente gritantes, e, ademais, seria o caso de se considerar os gêneros textuais de cada um desses trabalhos, uma vez que, como já se

²⁶⁰ “Quem não se arrependeu da violação a uma visão sublime do escrito em prosa mais rico e mais agradável, travestido certa vez, como que por nós metamorfoseado? Véu colocado, para melhor mostrar, sobre abstrações políticas ou morais, as musselinas da Índia no século XVIII, quando reinou o CONTO ORIENTAL; e, agora, a depender da ciência, um tal gênero suscita a cinza autêntica da história, a cidade com os homens, eternizada pelo *Roman de la Momie* e *Salammbô*. À exceção da *Tentation de saint Antoine*, um ideal que mescla épocas e raças numa prodigiosa festa, como o relâmpago do Oriente expirado, buscai! pelos livros fora de moda, nos folhetos dos quais resta de toda síntese apenas apagamento e anacronismo, flutua a nuvem de perfumes que não trovejou. A causa: muita dissertação e no fim temo o acaso. Talvez um sonho sereno, e por nossa fantasia feito em vista de si somente, alcança nos poemas; ora, o ritmo o transportará para além dos jardins, dos reinos, das salas; aqui onde a asa de peris e djinns fundida no clima deixa de todo o desaparecimento exposta apenas pureza esparsa e diamante, como estrelas ao meio dia.”

²⁶¹ “Sem absolutamente nenhum preâmbulo, sem sequer uma palavra de explicação ao leitor que talvez ignore o significado do título que encabeça este artigo, entrarei de uma vez em seu tema, permitindo-me enxugar minhas deduções, novas do ponto de vista da arte, tal como se apresentam os fatos por mim relatados, ou deixá-las escorrer quando e conforme vierem.”

havia observado naquele primeiro capítulo, o objeto desta dissertação está mais próximo do artigo de jornal do que do poema-crítico – ao passo que o prefácio aparenta estar mais próximo deste último.

É preciso considerar, igualmente, que *Préface à 'Vathek'* é, a rigor, um caso isolado na prosa crítica mallarmiana dos anos 1870²⁶², e que, contrariamente a isso, “The Impressionists” pertence a um grupo de textos com nítidas convergências entre si, composto pelas *gossips* e pelo “Jury de peinture”. Essas reverberações podem, por exemplo, ser verificadas tomando-se as primeiras linhas da *gossip* do 10 de abril de 1876, na qual lemos²⁶³:

L'un des tableaux envoyés par M. Manet au salon de peinture, *Le Linge*, **marquait, comme nous l'avons dit, une date dans la carrière du peintre en même temps qu'une des évolutions de l'Art moderne.**²⁶⁴ (OC II, 2003 [1876] : 439, negrito meu)

Em paralelo, o artigo sobre os impressionistas apresenta o seguinte trecho, de notável similaridade pelo argumento de que *Le linge* não é apenas um marco na carreira de Manet, mas um marco na história da arte:

his truly marvellous work, this year refused by the *Salon*, but exhibited to the public by itself, entitled *Le Linge* – **a work which marks a date in a life-time perhaps, but certainly one in the history of art.**²⁶⁵ (negrito meu)

Ainda que de maneira mais discreta, o mesmo tipo de observação pode ser feito em se contrastando o “Jury de peinture” e seu sucessor. Além de expressões simples como “un danger”²⁶⁶ (OC II, 2003 [1874]: 411) / “a public danger” e “l'intrus redoutable”²⁶⁷ (OC II, 2003 [1874]: 411) / “this resolute intruder”, algumas proposições remetem a certos excertos de “The Impressionists”. É o caso de

Ces habitudes anciennes et quelque temps oubliées, de régenter le goût de la foule, pourquoi ne les évoquer qu'à demi, et soit même aux deux tiers ?²⁶⁸ (OC II, 2003 [1874] : 410, negrito meu)

²⁶² Não há, na mesma época, nenhum outro texto de gênero textual ou estilo parecidos com os de *Préface à 'Vathek'*. Mais do que isso, uma análise mais detalhista desse texto deveria levar em conta o fato de que, na publicação mais conhecida, de 1893, Mallarmé faz mudanças importantes em vista da versão de 1876. Cf. OC II, 2003: 1572.

²⁶³ As duas comparações a seguir são realizadas por meio de citações do texto original, para auxiliar o confronto.

²⁶⁴ “Um dos quadros enviados por M. Manet ao *salon* de pintura, *Le linge*, marcava, como dizíamos, uma data na carreira do pintor ao mesmo tempo que uma das evoluções da Arte moderna.”

²⁶⁵ “sua magnífica obra, este ano recusada pelo *Salon*, mas exibida ao público por si própria, intitulada *Le linge* – trabalho que marca o momento de uma vida, talvez, mas que certamente marcará a história da arte.”

²⁶⁶ “un danger”.

²⁶⁷ “l'intrus redoutable”.

²⁶⁸ “Esses velhos hábitos por algum tempo esquecidos, de reger o gosto das multidões: por que só evocá-los pela metade, ou, que seja, dois terços?”.

E de seu correspondente no texto de 1876, onde é possível ver o mesmo comentário sobre o comportamento daqueles que se consideram no direito de reger o gosto de uma multidão ignorante:

The noble visionaries of other times, whose works are the semblance of worldly things seen by unworldly eyes, (not the actual representations of real objects) **appear as kings and gods in the far dream-ages of mankind; recluses to whom were given the genius of a dominion over an ignorant multitude.**²⁶⁹ (negritos meus)

Comtemplam-se, dessa maneira, mais do que meras similitudes. Os trechos em destaque são, com efeito, indícios a um só tempo argumentativos e estilísticos²⁷⁰ a respeito da gênese de “The Impressionists”, sobre a qual Barbier sugere (in DSM, 1968 [1985]: 87): “quanto ao artigo, ele retoma e desenvolve certas ideias até aqui deixadas em estado de esboços. É o caso da teoria do ar livre cuja expressão mais perfeita é *Le linge*, quadro já assinalado numa *gossip* do 21 de novembro de 1875, e ao qual Mallarmé retorna no 20 de março de 1876, em outra *gossip*”²⁷¹.

Pode-se supor que o estilo do prefácio à tradução de *Vathek*, embora o texto pertença a um campo mais descritivo²⁷², esteja, na realidade, vinculado ao dos poemas em prosa nos quais Mallarmé vinha trabalhando entre 1868 e 1875²⁷³. No entanto, apenas um estudo mais detido nesse assunto poderia comprovar essas relações. O que interessa, neste trabalho, mais do que investigar o estilo desse outro grande estudo de 1876, é antes interrogar a simplicidade estilística que Austin parece enxergar em “The Impressionists”, a fim de então prosseguir a enquete sobre o argumento que validaria, na concepção da crítica especializada, um julgamento negativo em se tratando desse original-tradução, ainda mais face à ausência de dados significativos o suficiente para se sustentar tal depreciação. Em se tratando de Austin, mais especificamente, a expressão de certo descontentamento, quanto a esse último ponto, quando o autor comenta, como foi citado, que o texto traduzido *nos deixa necessariamente insatisfeitos no que concerne à expressão*, coexiste com uma falta de maior pormenorização

²⁶⁹ “Os nobres visionários de outros tempos, cujos trabalhos são a imagem de coisas materialmente vistas por olhos imateriais (não as efetivas representações de objetos reais) aparecem como reis e deuses nas épocas áureas da espécie humana; reclusos para os quais foi dada certa genialidade de domínio sobre uma ignorante multidão.”

²⁷⁰ O mesmo argumento é construído praticamente da mesma maneira.

²⁷¹ “Quant à l'article, il reprend et développe certaines idées jusqu'ici laissées à l'état d'ébauches. C'est le cas de la théorie du plein air dont l'expression la plus parfaite est le Linge, tableau déjà signalé, dans un 'gossip' du 21 novembre 1875, et sur lequel Mallarmé revient le 20 mars 1876, dans un autre 'gossip'...”

²⁷² Trata-se, afinal, de um prefácio.

²⁷³ Tais poemas foram elencados no primeiro capítulo.

sobre aquilo que, no texto traduzido, poderia ter provocado tal insatisfação. Uma vez mais, o leitor fica com a impressão de que, mesmo se interessante, o comentário não se sustenta²⁷⁴.

Da mesma maneira, Checcaglini, na nota final a seu *Stéphane Mallarmé: Édouard Manet*, escreve (2006: 120, grifos meus) sobre “The Impressionists”

Infelizmente, esse texto existe sem existir, pois, o original estando perdido, conserva-se apenas uma tradução inglesa. Esse artigo foi lançado em 1876, em *The Art Monthly Review*, e traduzido por M. Robinson, diretor da revista. É conhecida a apreciação de Mallarmé [...], mas se reconhece aí um exemplo de sua extrema polidez. *A tradução de M. Robinson, laboriosa e desajeitada, é muito decepcionante*. Encontramo-nos, assim, diante desse caso bizarro e raro de só poder ler um texto tão importante numa tradução que teríamos preferido de um poeta, como Swinburne...²⁷⁵

A julgar pelas palavras “laboriosa”, “desajeitada” e “decepcionante”, nota-se que, novamente aqui, é questionada a qualidade da tradução de Robinson; novamente ainda, nenhuma consideração sobre a razão pela qual o texto em inglês teria sido foco de adjetivos tão pejorativos. Destaca-se, porém, a preferência pela tradução de um poeta. Façamos aqui um rápido parêntese sobre o assunto.

A discussão sobre aqueles a quem cabe a tradução de poesia ou de textos poéticos é bastante extensa e já foi pautada por diversos teóricos da tradução, brasileiros ou não, de Mário Laranjeira (1993) a Meschonnic (1999). Para auxiliar essa reflexão quanto à dimensão do comentário de Checcaglini sobre a tradução de Robinson, recobro de maneira breve um conhecido episódio desse debate, inicialmente pautado, aqui no Brasil, pelos poetas concretos.

O problema tem início com a ideia de “poeta-tradutor” (1993: 23), de Haroldo de Campos, segundo a qual a “tradução criativa só se resolve, em casos ideais [...], com o trabalho de equipe, juntando para um alvo comum linguistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida” (2013 [1962]: 17). Laranjeira (1993: 30) critica essa ideia, chamando-a de “linha de montagem”, na medida em que, segundo ela, “pessoas diferentes encarregam-se de tarefas diferentes: um ‘traduz’ e outro ‘poetiza’”. Em debate posterior, mas desencadeado

²⁷⁴ Face à reflexão de Austin, poderia ter sido enriquecedor entender melhor o motivo pelo qual esse especialista, que possuía o inglês como língua materna, não tenha aderido ao texto inglês. Austin, no entanto, não esclarece o motivo do apontamento – nem neste e nem em nenhum outro artigo em que é mencionado o texto de 1876.

²⁷⁵ “Malheureusement ce texte existe sans exister car, l’original étant perdu, on n’en conserve qu’une traduction anglaise. Cet article parut en 1876 à Londres, dans *The Art Monthly Review*, traduit par M. Robinson, directeur de cette revue. On connaît l’appréciation de Mallarmé [...], mais on reconnaît là un exemple de son extrême politesse. La traduction de M. Robinson, laborieuse et maladroite, est très décevante. On se trouve ainsi devant ce cas bizarre et rare de ne pouvoir lire un texte si important que dans une traduction qu’on aurait préférée d’un poète comme Swinburne...”

pela concepção de Haroldo, Nelson Ascher e Rosemary Arrojo discutem, através de artigos críticos, a comparação de duas traduções para o mesmo poema de John Donne, uma de Augusto de Campos e a outra de Paulo Vizioli. Sobre essa repaginação daquele primeiro debate, Faleiros (2009: 151) reitera o juízo de Laranjeira, apresentando o problema da seguinte forma:

A veemência da reação de Ascher [sobre a conclusão do estudo de Arrojo, que por seu turno justifica o projeto de Vizioli], que afirma que o trabalho de Vizioli é o de um ‘erudito profissional e competente, mas poeta amador’ e que seu trabalho não poderá substituir o de Augusto de Campos ‘um poeta tradutor e inventor de linguagens profissional’, decorre de alguns valores que permeiam o discurso de um grupo, que considera apenas apto para traduzir poemas aquele que for poeta ‘profissional’, ou seja, ‘inventor de linguagens’. Restringe-se, assim, o universo da tradução poética apenas a uns poucos escolhidos a quem cabe, por sua vez, legitimar ou não os trabalhos de tradução poética.

Desse modo, quando Checcaglini declara sua preferência por um poeta no que diz respeito a “The Impressionists” como tradução, afirmando que, se assim fosse, o texto em inglês talvez não resultasse num trabalho *laborioso, desajeitado e decepcionante*, o que se coloca imediatamente em jogo é, seguindo a análise de Faleiros, uma ideia limitadora sobre as possibilidades da tradução de textos poéticos, ideia esta concomitante a uma completa ausência de qualquer apontamento ou análise textuais precisos que justifiquem a falta de poeticidade na tradução de Robinson ante a poeticidade esperada num texto do Mallarmé dos anos 1870. Como em Austin, o argumento para justificar a baixa qualidade da tradução não subsiste.

Tanto no caso do autor australiano como no da autora italiana – mas especialmente no desta, pelo tom taxativo da depreciação –, teria sido mais consequente apontar o motivo pelo qual o texto em inglês causou as respectivas inquietações. Se em Marchal e Barbier via-se uma forte *manipulação editorial*, injustificada, vê-se aqui uma *manipulação crítica* que àquela outra não parece em nada dever.

E, no entanto, ainda pensando na questão da *qualidade*, talvez não seja completamente despropositado falar numa importância estilística de “The Impressionists” em relação ao desenvolvimento da escrita mallarmeana em prosa, mesmo com a consciência de que o que se discute é uma tradução.

Por certo que unicamente um estudo comparativo rigoroso desse texto em relação às prosas de Mallarmé, de uma maneira mais ampla, poderia responder a isso de maneira

menos lacunar, e para simples efeito de localização, a contraposição ao estilo do prefácio a *Vathek* e a aproximação ao das *gossips* e do “Jury de peinture”, desenvolvidas nos parágrafos anteriores, inserem “The Impressionists” num campo específico dentro do universo da prosa mallarmeana. Mas independentemente desse estudo comparativo de maior fôlego²⁷⁶, e tão somente para se ter um indicativo²⁷⁷ da *qualidade* de “The Impressionists” como tradução, talvez fosse o caso de propor aqui o exercício de pensá-lo como *escritura* antes de encará-lo como *reescritura*.

Tal exercício se apresenta como possibilidade sob a luz 1) dos dados que se conhece sobre o estilo mallarmeano tardio (extensão de sentenças, configuração da sintaxe etc.) e 2) daquilo que costuma ser mais comum, textualmente, numa língua como o inglês, cujas concisão e valor sintético, por exemplo, podem ser consideradas características típicas (LARANJEIRA, 1993). O que se pretende, com isso, é propor que, embora não se possa fazer afirmações contundentes sobre as perdas e os ganhos da tradução de Robinson, pode-se ao menos identificar esforços no texto em inglês que, pela estranheza, hipoteticamente poderiam remeter o leitor mallarmeano a proposições discursivas melhor desenvolvidas na poesia-crítica dos anos 1890.

Embora não seja o caso aqui de se estender muito nessas hipóteses, observemos, à título de exemplo, dois tipos de construções significativas de “The Impressionists” que remetem à produção tardia de Mallarmé, e, em seguida, dois tipos de construções que reenviam o leitor a um esforço de fazer com que algumas características do estilo do poeta funcionem em língua inglesa.

Desse primeiro grupo, isto é, entre as construções que remetem diretamente à produção tardia de Mallarmé, vale relembrar uma passagem, já brevemente comentada no primeiro capítulo, “the then **new and unknown name** of Édouard **Manet**”²⁷⁸ (negritos meus), cujo som em inglês, cheio de ecos, parece manifestar um indício das paronomásias tão frequentes na prosa crítica tardia, exemplificadas em *La Musique et les Lettres* por expressões como “le plaisir que m’a procuré celle-ci **toutefois et mille fois...**”²⁷⁹ (OC II, 2003 [1895]: 57, negrito meu) ou “à cette date du **printemps en cent ans**, et plus !”²⁸⁰ (OC II,

²⁷⁶ O qual, devido à extensão e profundidade exigida, não teria sido possível neste trabalho.

²⁷⁷ E realmente, não se trata aqui de um estudo que se proponha a comprovar o que quer que seja.

²⁷⁸ “então novo e anônimo nome de Édouard Manet”. Também nesse trecho a predileção foi por citações no original.

²⁷⁹ “o prazer que me foi proporcionado por esta entretanto e tantas vezes...”

²⁸⁰ “nessa data da primavera em uma era, e mais!”.

2003 [1895]: 57, **negrito meu**). A mesma sorte de prenúncio pode ser identificada em outra passagem do artigo sobre os impressionistas, também particularmente sonora: “**the leaves yet thrill and tremble**”²⁸¹ (**negrito meu**).

Outro tipo de construções que parecem acionar um problema a ser melhor elaborado na prosa tardia são aquelas nas quais há certa *circularidade* – termo que proponho – no uso de palavras ou expressões. Refiro-me aqui a passagens como: “**a few years back such years** of abundance were still more rare” (**negritos meus**) ou “he was **persistent** in his reiteration, unique in his **persistence**” (**negritos meus**). Na conferência de Oxford e Cambridge, o seguinte trecho (OC II, 2003 [1895]: 57, **negritos meus**, *itálicos do autor*) parece demonstrar um estágio bem mais avançado de tal circularidade:

Du passé, cela enrichi, vis-je au départ, d’un recommencement, avec la saison, de prochains couchers – perpétuel : comme le concept de Cloîtres. Répugnance chez la Démocratie : dans le cas, nous abolissons, nions, jetons bas. J’insiste sur le mot *du passé* – il aide à se dégager, avec soupir, d’une leçon, majestueuse comme un chœur ; qui ne se taira – ni l’intonation d’un Fellow disert toujours, avec aptitude, sur des sujets français, fins, littéraires pour peu qu’il en reste – indéniablement, à cette date du printemps en cent ans, et plus ! Alors je me demande si de pareilles institutions, neutres à la brutalité qui en battrait le mur, ne *demeurent* d’autre part comme qui dirait *en avance* : certes si, élan d’un gothique perpendiculaire, la basilique là-bas du « Jesus » ou cette vigilante tour de « Magdalen », hors de jadis ne surgissent – quant à un spectateur impartial – très droit délibérément en **du futur**.²⁸²

No que compete ao segundo grupo, ou seja, o dos esforços do tradutor para fazer com que o texto francês de Mallarmé funcione em inglês, o primeiro tipo de construções a ser destacado concerne à extensão das sentenças. Em *Poética da tradução*, Laranjeira recorda a “tendência sintética ou analítica de cada língua” (1993: 20). Ainda nesse trecho, ao citar Balland, o brasileiro ressalta que “a concentração em inglês seria 10% maior do que em francês” (1993: 20). Ora, em vista dessa tendência sintética do inglês, chama a atenção, em

²⁸¹ “as folhas trepidam e tremem”.

²⁸² “Passado, isso enriquecido, eu vi no início, de um recomeço, com a temporada, de próximas dormidas – perpétuo: como o conceito de Claustros. Repugnância na Democracia: no caso, nós abolimos, negamos, nos prostramos. Insisto na palavra do *passado* – ela ajuda a se desprender, suspirando, de uma lição, majestosa como um coro; que não se calará – nem a entonação de um Fellow diserto sempre, com aptidão, sobre temas franceses, finos, literários por menos que neles se detenha – inegavelmente, nessa data da primavera em uma era, e mais! Então eu me pergunto se instituições assim, neutras à brutalidade que lhes baterá os muros, não *ficam* por outro lado como quem diz *avante*: certamente se, ímpeto de um gótico perpendicular, aquela basílica do “Jesus” ou essa vigilante torre de “Magdalen”, uma vez mais não surgirem – quanto a um espectador imparcial – muito direto deliberadamente em futuro.”

“The Impressionists”, algumas sentenças bastante longas. Como exemplo, cita-se a seguinte frase:

The airy foreground, even the furthestmost outlines of the sea and sky, have the perfection of an actual vision, and that couple yonder, the least details of whose pose is so well painted that one could recognize them by that alone, even if their faces, seen under the shady straw hats, did not prove them to be portrait sketches, give their own characteristics to the place they enliven by their visit.²⁸³

Por fim, o outro tipo de construções desse segundo grupo consiste na longa separação, nessas extensas frases, entre o início daquilo que se enuncia e a conclusão do enunciado. Um exemplo claro pode ser encontrado em:

But in the midst of this, there began to appear, sometimes perchance on the walls of the Salon, but far more frequently and certainly on those of the galleries of the rejected, **curious and singular paintings** – laughable to the many, it is true, but nevertheless very disquieting to the true and reflective critic, who could not refrain from asking himself what manner of man is this? and what the strange doctrine he preaches? For it was evident that the preacher had a meaning; he was persistent in his reiteration, unique in his persistency, and his works were signed by the then new and unknown name of EDOUARD MANET.²⁸⁴ (negrito meu)

Nessa sentença, o período “curious and singular paintings”, para uma língua como o inglês, que, via de regra, admite menos rodeios sintáticos, deveria vir logo após “but in the midst of this” (assim, para se ter uma ideia: “but in the midst of this, curious and singular paintings began to appear, sometimes perchance on the walls of the Salon...”). É possível, pois, que o tradutor, prevendo a complicação que a segunda parte da sentença – iniciada pelo travessão – geraria se estivesse no meio da construção, tenha preferido inseri-la no fim. Isso demonstra um esforço notável para fazer ressoar a sintaxe da construção de Mallarmé sem torturar em demasiado o texto em inglês.²⁸⁵

²⁸³ “No arejado primeiro plano, até mesmo os mais distantes traçados de mar e céu têm a perfeição de uma visão real, e o casal adiante, com os mínimos detalhes de uma pose tão bem pintada que alguém poderia reconhecê-los por aí, ainda que os rostos, vistos sob a sombra dos chapéus de palha, não provassem serem eles esboços de um retrato, dão as próprias características ao lugar que os personagens avivam com sua visita.”

²⁸⁴ “Mas no meio disso, começaram a aparecer, porventura, nas paredes do *Salon*, mas muito mais certa e frequentemente nas galerias dos rejeitados, pinturas curiosas e singulares – risíveis para muitos, é verdade, mas ainda assim muito inquietantes para o crítico verdadeiro e esclarecido, que não poderia deixar de se perguntar que espécie de homem é esse? e que estranha doutrina ele prega? Pois era evidente que o pregador tinha um desígnio; ele era persistente em sua reiteração, único em sua persistência, e seus trabalhos eram assinados pelo então novo e anônimo nome de EDOUARD MANET.”

²⁸⁵ Um agradecimento especial aqui a Dirceu Villa, que chamou minha atenção para esse último tipo de construções e para este exemplo em particular. Cabe notar, ademais, que o mesmo exemplo utilizado para atestar a extensão das sentenças em inglês poderia servir para comprovar essa clara propensão a inverter a sintaxe – e vice-versa –, problemas que embora sejam próximos, não me parecem poder ser considerados o mesmo.

Mas é claro que, uma vez mais, sem o manuscrito em francês é impossível se certificar da validade dessas hipóteses. O interessante, aqui, talvez seja, a bem dizer, reparar que, em meio a tantas *manipulações* incisivas no percurso da recepção desse texto, sejam *editoriais* ou *críticas*, talvez a *manipulação tradutória* – ao menos aquela relacionada ao texto inglês – seja a menos ostensiva.

Em todo caso, ainda outras ressalvas críticas quanto a “The Impressionists” – agora não apenas como tradução – poderiam ser elencadas e examinadas²⁸⁶. No entanto, para os fins deste trabalho, as reservas quanto à *língua* desse original e quanto a sua *qualidade* como tradução parecem dar já uma dimensão do grau de *manipulação* ao qual esse artigo esteve sujeito. Imbuídos de uma justificativa puramente linguística, os editores, Mondor, Barbier e Marchal, manipulam, por um lado, o lugar, mesmo físico, desse original em inglês no contexto da obra mallarmeana, jogando-lhe, muitas vezes e de formas variadas, para escanteio; por outro lado, dois críticos importantes como Austin e Checcaglini, conquanto em épocas diversas, lamentam, sem maiores esclarecimentos, uma suposta falta de qualidade na tradução, a qual não chegam sequer a procurar justificar. Isso em vista de um texto que, tal como foi mostrado no primeiro capítulo, é de suma importância para que se compreenda melhor a elaboração das ideias poéticas e da teoria crítica de Mallarmé ao longo dos anos.

Cumprе reconhecer, em compensação, e face a essas ressalvas às ressalvas da crítica, que o fato de, já em 1945, Mondor citar e parafrasear esse texto, mesmo considerada a baixa circulação da revista e a ausência do manuscrito francês, não é de relevância menor, uma vez que até então o trabalho era simplesmente desconhecido na França. Igualmente, parece-me primordial que Barbier, para todos os efeitos, o tenha publicado integralmente, em inglês, pela primeira vez em terras francesas, junto de aparato crítico inédito naquele momento. Do mesmo modo, destaca-se a preocupação de Marchal em esclarecer melhor – ainda que insatisfatoriamente – os contextos de publicação desse trabalho ao longo dos anos e em reestruturar o modo como se lê, hoje, o Mallarmé tradutor²⁸⁷.

²⁸⁶ Mondor, por exemplo, estranha a menção direta sobre política num texto de Mallarmé, analisando (*in* OC, 1945: 1624, grifo meu): “o artigo se termina por um paralelo *inesperado* entre o movimento impressionista e a ‘participação de um povo até aqui ignorado na vida política da França’...” [“L’article s’achève par un parallèle inattendu entre le mouvement impressionniste et ‘la participation du peuple jusqu’ici ignoré à la vie politique en France’...”]. Marchal (2011: 335), por sua vez, defende que os apontamentos de Mallarmé sobre a pintura impressionista, à época, não seriam particularmente originais.

²⁸⁷ Lembro aqui que uma das principais inovações da Pléiade de 2003 é uma seção inteiramente dedicada à produção do Mallarmé tradutor, com estudos e detalhamentos tão minuciosos quanto aqueles sobre seus textos literários ou demais textos críticos. À diferença da edição de 1945, na qual somente algumas traduções são apresentadas, e de maneira esparsa, na de 2003 tem-se, como foi mencionado, as traduções de Beckford, Poe, Bonaparte-Wyse, Tennyson, Whistler, Hope e os *Contos indianos* perfeitamente ordenados e comentados.

Paralelamente, Austin (1974: 241) vê no Mallarmé de “The Impressionists” um “crítico de arte muito informado, admiravelmente por dentro do movimento artístico de seu tempo”, ao passo que Checcaglini escreve um estudo de importância crucial para a valorização desse texto, intitulado “Mallarmé en anglais : The Impressionists and Édouard Manet” (2004)²⁸⁸.

Por um movimento de igual notoriedade, Marchal julga necessária uma nova retradução de “The Impressionists” para a nova edição das *Obras completas* – num universo de quatro retraduições já existentes. E o mesmo pode ser dito de Checcaglini, a sexta estudiosa a retraduzir o artigo, publicado, no que diz respeito a ela, em livro que investiga as relações entre Mallarmé e Manet.

Trata-se, no limite, de dois autores que demonstram uma atenção especial ao campo da retradução como crítica, atenção que parece indicar também uma percepção de que a tradução – ou um conjunto de (re)traduções – não é capaz de – e nem lhe cabe, aliás – esgotar um texto. Em outros termos, é questão de uma percepção segundo a qual múltiplas retraduições ampliam o debate, corroborando com a elaboração de uma nova retradução, se não adequada, já que se trata de uma tarefa impossível – e talvez até indesejada –, ao menos mais informada, ou, no limite, mais *madura*, pensado na terminologia de Antoine Berman, empregada por Faleiros (2009: 148) – uma maturidade que, entretanto, não se quer, como em Berman, evolutiva, mas, como em Faleiros, “reflexiva” (2009: 155)²⁸⁹.

Marchal e Checcaglini parecem, em suas operações editoriais e retradutórias, se dar conta de que o jogo da retradução está, entre outras coisas, em aprender com as retraduições anteriores, pois, se “a tradução é crítica” (2013 [1962]: 14), de acordo com o que escreve Haroldo de Campos, “a retradução, por lidar com um universo já historicizado, encontra-se numa posição crítica privilegiada, que lhe permite e, em certo sentido, obriga a constituir-se em função de um diálogo temporalmente e retórico-formalmente marcado.” (FALEIROS, 2009: 148).

Esse, contudo, não parece necessariamente ser o motivo primeiro para a elaboração das outras retraduições, que serão estudadas mais a fundo – tais como as de Marchal e Checcaglini – no próximo item. Para todas elas, de qualquer maneira, os meandros editoriais expostos aqui – bem como os movimentos de recepção que foram assunto do segundo

²⁸⁸ Sobre o qual falarei melhor no próximo item.

²⁸⁹ Voltarei a isso adiante.

capítulo – inserem-se como pano de fundo, ajudando a esclarecer alguns dos motivos pelos quais tantos tradutores se sentiram compelidos a trabalhar com esse texto.

Na “Nota” de *Stéphane Mallarmé : Édouard Manet*, Checcaglini se pergunta (2006: 121): “na realidade, como aceitar a tentação inaceitável de traduzir Mallarmé em francês? Lembramos imediatamente daqueles que ousaram dizer que ‘Mallarmé é intraduzível até mesmo em francês’!...”²⁹⁰. É com um olhar para a tentação inaceitável dessa (in)tradutibilidade mallarmeana em francês, de outra forma assunto do segundo capítulo, que a discussão proposta para este trabalho encontrará um termo.

Mallarmé de volta ao francês

Antes de proceder com o estudo das retraduições francesas de “The Impressionists”, faz-se necessário entender melhor como se dá o acesso a esse texto em inglês, atualmente viabilizado por duas versões: a de Barbier e a de Marchal.

Do ponto de vista editorial, a versão de Barbier (1968) é uma reprodução *ipsis literis* da publicada em *The Art Monthly Review*, incluindo a grafia inglesa da segunda metade do XIX (*to-morrow* para *tomorrow*, por exemplo, ou *candle-light* para *candlelight*²⁹¹), o estilo francês de pontuação (com espaçamento, embora as regras utilizadas pelo tradutor sejam em geral as inglesas), o estilo dos títulos em inglês mesmo para títulos em francês (ou seja, iniciais maiúsculas nos termos principais) e erros na grafia do francês nesses títulos, além de outros detalhes menores (como ponto final no título, e assim por diante). Há certa confusão também sobre como apresentar os títulos das obras – se em itálico ou entre aspas (*Olympia* aparece entre aspas, mas *Le linge* – que aliás às vezes está em inglês e às vezes em francês – foi inserido em itálico).

Esse último aspecto é inteiramente normatizado para o itálico na versão que Marchal editou para a Pléiade (2003). Em tal publicação, o texto continua mantendo a grafia inglesa do XIX, assim como o estilo francês de pontuação; os títulos das obras, porém, são corrigidos. Há nessa edição, sob outro aspecto, alguns erros de língua e de concordância que, segundo Chaccaglini – responsável por apontá-los –, produziriam leituras conflituosas para o leitor desavisado (bons exemplos disso são os usos de *worldly* no lugar de *wordly* ou de “the noble visionaries [...] appears as kings and gods” em vez de “the noble visionaries [...] appear as

²⁹⁰ “Mallarmé est intraduisible même en français”.

²⁹¹ Conforme quadro apresentado na Apresentação.

kings and gods”)²⁹². Globalmente, trata-se de uma versão cuja distinção em relação à de Barbier dá-se por meio de uma adesão às correções de Mallarmé, as quais parecem ter sido ignoradas na publicação oficial do texto, em 1876.

De fato, como assinalado anteriormente, Mallarmé chegou a ter as provas do texto a ser publicado e a corrigir o que se supõe serem os tais *contrassensos fáceis de resolver*, cometidos por Robinson em sua tradução. O manuscrito da correção está na França, guardado, mencionou-se em nota, na Biblioteca Jacques Doucet (ms. 16032). Em termos de conteúdo, a discrepância da versão saída na revista para a corrigida por Mallarmé, de maneira geral, não é muito significativa, e costuma se encaminhar, como normalmente faz o poeta em todas as correções de seus textos, para uma linha de corte, sempre na direção de uma construção mais sintética²⁹³. Não obstante, há um ponto bastante conflituoso entre a versão publicada na Inglaterra e o manuscrito da correção – e talvez mais importante do que isso, tal conflito se produz por um deslize do próprio Mallarmé em sua ação de corrigir (MARCHAL *in* OC II, 2003: 1704).

No texto da *Art Monthly Review*, lê-se o seguinte trecho (que reproduzo aqui em inglês, para evidenciar o problema):

For several years a firm and implacable front was formed against its advance; until at length vanquished by its good faith and persistency, the jury recognized the name of Manet, welcomed it, **and so far recovered from its ridiculous fears, that it reasoned and found it must declare him a self-created sovereign pontiff, charged by his own faith with the cure of souls, or condemn him as a heretic and a public danger.**

The latter of these alternatives being now-a-days definitively adopted, the public exhibition of Manet's works has of late taken place in his own studio.²⁹⁴ (DSM I, 1985 [1876; 1968]: 68, grifos meus)

No texto das provas corrigidas, por outro lado, vê-se este aqui:

For several years a firm and implacable front was formed against its advance; until at length vanquished by its good faith and persistency, the jury recognized the name of Manet, welcomed it, **and recovered from its ridiculous fears, till it reasoned lately and found it must declare itself a sovereign pontiff, charged by his own faith with the cure of souls and condemn him as a heretic and a public danger.**

²⁹² Voltarei a esse assunto no fim do capítulo.

²⁹³ Trata-se aqui de um fenômeno que pode ser observado na Pléiade de 2003, em se cotejando, de qualquer texto mallarmeano, a versão publicada na edição e as versões anteriores (em notas de fim).

²⁹⁴ “Por anos formou-se uma frente firme e implacável contra seu avanço; até que, finalmente, vencido por boa fé e persistência, o júri reconheceu o nome de Manet, saudou-o, e tanto recuperou-se de seus receios ridículos, como raciocinou e decidiu que deveria declará-lo pontífice soberano que se fez na vida, encarregado da cura das almas por sua própria fé, ou condená-lo como herege e perigo público.

A última dessas alternativas sendo hoje definitivamente adotada, a exposição pública dos trabalhos de Manet aconteceu, recentemente, em seu próprio ateliê.”

The latter of these alternatives being now-a-days definitively adopted, the public exhibition of Manet's works has of late taken place in his own studio.²⁹⁵ (OC II, 2003: 446, grifos meus)

Em outras palavras, enquanto no primeiro o júri fica na dúvida se deve declarar Manet um pontífice soberano que se fez na vida por sua própria fé na cura das almas ou condená-lo como herege e perigo público, no segundo texto, o júri se autodeclara pontífice soberano e condena Manet como herege e perigo público.

O “erro” de Mallarmé está então no fato de ele se esquecer de corrigir o parágrafo seguinte, o qual, na segunda versão, mesmo sem alternativas, permanece “the later of these alternatives” (“a última dessas alternativas”). A solução que Marchal propõe para isso é corrigi-lo em sua retradução e escrever uma nota a respeito do assunto, acrescentada ao texto do original inglês. Já Checcaglini – a outra tradutora a se utilizar do texto fonte publicado na Pléiade – acaba não o corrigindo, em sua retradução²⁹⁶.

Antes de prosseguir com a análise das demais retraduições, pensemos brevemente a respeito dessa edição da Pléiade, das escolhas de Marchal e Checcaglini e do que, tanto aquela quanto estas, revelam sobre as concepções editorial e tradutória dos dois estudiosos.

De um lado, parece pertinente discutir a validade de uma edição como a que o especialista empreende na retradução, pois, ao mesmo tempo em que se percebe a necessidade de preservar o texto fonte, como exporei, percebe-se também a necessidade de, em tal retradução, eliminar, como diz o poeta na carta a Robinson, os contrassensos. De outro lado, a discussão se enriquece face à escolha de Checcaglini, uma vez que a tradutora, embora utilize como texto fonte a versão corrigida por Mallarmé²⁹⁷, parece se recusar, em sua retradução, a corrigir o erro do poeta, de modo que, diferentemente do que acontece na retradução de Marchal, esse erro persiste na última retradução francesa. Com efeito, uma ocorrência como essa coloca algumas questões: em vista do material de que se dispõe, de qual versão seria melhor partir? A da revista? A da correção de Mallarmé, mesmo com o

²⁹⁵ “Por anos formou-se uma frente firme e implacável contra seu avanço; até que, finalmente, vencido por boa fé e persistência, o júri reconheceu o nome de Manet, saudou-o e recuperou-se de seus receios ridículos, até enfim raciocinar e decidir que deveria declarar-se pontífice soberano encarregado da cura das almas por sua própria fé, e condená-lo como herege e perigo público.

A última dessas alternativas sendo hoje definitivamente adotada, a exposição pública dos trabalhos de Manet aconteceu, recentemente, em seu próprio ateliê.”

²⁹⁶ Lembrando aqui que não é bilíngue a edição na qual consta a retradução de Checcaglini. A única edição bilíngue desse texto é a de Marchal.

²⁹⁷ Segundo Checcaglini (2004: 119), “o original, o da única edição do texto, é o exemplar corrigido em inglês por Mallarmé” [“L’original, celui de la seule édition du texte, est l’exemplaire corrigé en anglais par Mallarmé”].

erro? E, se a opção for por essa última, o que fazer na retradução? Seria o caso de corrigi-lo na versão em francês? E mais: na hora de publicar o texto de partida, se a opção for pelo último texto que tocou as mãos de Mallarmé, publica-se com erro e tudo? Foi o que Marchal escolheu – o texto em inglês acaba saindo com erro e tudo, ao passo que a retradução sai corrigida. Quanto a Checcaglini, pode-se sugerir que, de certa forma, sua solução talvez tenha sido ainda mais conservadora do que a de Marchal, na medida em que ela não chega a corrigir o trecho na retradução, obedecendo às correções do manuscrito até mesmo nos equívocos que elas apresentam.

As atitudes de ambos, embora apresentando implicações diferentes – em Marchal para o original inglês, em Checcaglini para sua retradução –, lembram um pouco o tipo de concepção sacralizante que marcou a recepção mallarmeana até os anos 1950, com Valéry, Mondor e Jean-Aubry. Elas denotam certa deferência para com o texto fonte – mesmo ele apresentando erros, mesmo ele sequer sendo realmente a primeira escritura daquele texto. Já no que concerne à retradução, verifica-se uma distinção importante entre os dois autores. Checcaglini, em coerência quase cega com sua escolha de versão de partida, traduz até mesmo o erro de Mallarmé; Marchal, tensionando sua própria escolha editorial, corrige na versão francesa.

O que se flagra, nos dois casos, é, sob determinado aspecto, uma elevação do texto de partida, independentemente dos erros que contenha; uma elevação que conduz à tradução do erro de Mallarmé (caso de Checcaglini). Sob outro aspecto, nota-se também um desprendimento no que concerne à retradução, a qual poderia, segundo essa lógica – e contrariamente ao texto fonte –, ser livremente produzida (caso de Marchal).

Diante desse quadro comparativo, algumas perguntas podem ser feitas: o que o fato de não corrigir o erro do poeta diz sobre o projeto retradutório de Checcaglini? E, em contrapartida, o que o fato de o corrigir apenas na retradução diz sobre o de Marchal?

A não correção do trecho no texto inglês, no caso do segundo, e a não correção do mesmo trecho na retradução, no caso da primeira, parecem levar ao mesmo ponto: uma ideia de original como um texto escrito em pedra, imutável e eterno.

Mesmo se por vias diferentes, parece possível afirmar que, tanto para Checcaglini como para Marchal – e curiosamente para este, aliás, pois, como foi visto no item anterior, sua decisão de publicar “The Impressionists” em nota de rodapé muito revela sobre o valor conferido ao texto, seja como original, seja como tradução inglesa –, a última palavra é de

Mallarmé, e a versão corrigida é a versão definitiva, absoluta, que deve ser respeitada a despeito de quaisquer eventuais equívocos.

E eis que, por um momento, os escritos de Mallarmé reganham, mesmo depois da virada crítica de 1998, seu status de *sagrados*; que sua palavra volta a ser lei de uma doutrina de *pureza e intransitividade*.

Essa espécie de ode ao original é explicada por Lefevere (2007 [1992]: 24) quando ele propõe que “a tradução é a forma mais reconhecível de reescritura”, muito embora, na realidade, “o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores” (2007 [1992]: 18).

Pensando nas experiências de ambos esses tradutores com “The Impressionists”, as considerações do teórico belga permitem chegar a duas conclusões.

Numa mão, quando Checcaglini traduz o erro de Mallarmé, o que parece estar em evidência não é necessariamente a clareza da *tradução* como *reescritura*, mas muito antes, a clareza do “original” – isto é, esse texto reescrito por Robinson e reescrito novamente por Mallarmé – como *escritura tout court*, como literatura *tal qual* ela foi escrita pelo poeta. Na outra mão, tais considerações implicam que, sendo a tradução *a forma mais reconhecível de reescritura*, quando Marchal corrige o erro em sua retradução e, ao mesmo tempo, não mede esforços para manipular o lugar desse “original” inglês no contexto das obras de Mallarmé – ainda que a tradução de Robinson pareça ser, na verdade, promissora do ponto de vista dos esforços alcançados na transposição do estilo mallarmeano ao inglês, como foi mostrado –, elas implicam, nesse caso, a impressão de que, corrigindo-o apenas na retradução, não se está pervertendo o “original” e nem, portanto, influenciando na difusão e na recepção desse texto.

E, no entanto, insisto em lembrar, ainda com Lefevere (2007 [1992]: 11), que a tradução é tão reescritura quanto a edição – motivo pelo qual, nesta dissertação, o texto inglês é tratado como um *original* que não deixa de ser também, obrigatoriamente, uma *reescritura*²⁹⁸.

Nos termos como se coloca acima, a questão sobre a correção de Mallarmé não se estende para as demais retraduições francesas, já que estas foram produzidas ao longo do

²⁹⁸ Opção que se impõe já no estabelecimento do texto fonte que abre este trabalho, através da correção da correção de Mallarmé.

século XX²⁹⁹. Barthelme, Verdier, Keseljevic e Ronat partem da versão de Barbier, fato que se relaciona, como foi mostrado no segundo capítulo, com o estado de organização da obra e da documentação mallarmeana ao longo do século.

Nesse sentido, sistematizar o debate sobre o conjunto dos seis projetos retradutórios ligados a “The Impressionists” parece requerer um olhar para a sequência das publicações, acompanhado de uma reflexão que busca ponderar tanto sobre as dificuldades, os limites e as contribuições de cada projeto retradutório como sobre o texto que resultou dos respectivos projetos.

Sendo este um olhar fundamentalmente comparativo, parece importante, igualmente, o estabelecimento de relações: entre as retraduições; entre uma ou outra retradução e o texto inglês; entre as retraduições e outros escritos de Mallarmé; entre os projetos e determinada tendência crítica ligada à recepção do poeta; entre as trajetórias dos próprios tradutores etc. Portanto, não necessariamente relações cronológicas³⁰⁰ – mesmo que elas estejam dentro das possibilidades –, mas relações das mais diversas, a depender daquilo que pareça pedir cada projeto retradutório ou cada retradução.

Seria o caso, assim, de estabelecer, inicialmente, o paralelo inevitável entre esses projetos e as três ondas de recepção apontadas no segundo capítulo. Segundo essa lógica, a primeira delas seria composta apenas por Barthelme, que publicou seu texto nos anos 1950; a segunda por Verdier, Keseljevic e Ronat, cujas versões saíram nos anos 1970; e a terceira, por fim, contaria com Marchal e Checcaglini, já nos anos 2000. Não obstante, como acabamos de testemunhar na relação de Marchal e Checcaglini com Valéry, Mondor e Jean-Aubry, esse paralelo nem sempre dá as melhores respostas para as retraduições. A comparação há pouco realizada parece ter lugar, em alguma medida, de maneira dialógica³⁰¹ (FALEIROS, 2009: 152). Também desta forma podem ser dadas as relações entre as demais retraduições e os respectivos contextos críticos: às vezes por aproximação, às vezes por distanciamento.

Voltemo-nos agora – ou continuemos, posto que essa primeira comparação entre os dois últimos projetos retradutórios talvez possa já contar como um começo *en medias res* – para cada uma dessas retraduições e projetos retradutórios, com suas específicas características e ressonâncias em relação ao quadro mais amplo da recepção de Mallarmé ao

²⁹⁹ Embora, à época, Mondor fosse dono do exemplar com a correção de Mallarmé, ele não chega a mencioná-la na Pléiade de 1945.

³⁰⁰ Isto é, não se trata aqui de reproduzir o olhar evolucionista que Gambier identifica e critica (2011: 57) em Berman.

³⁰¹ Retornarei a isso mais para o fim do capítulo.

longo do século XX e deste início de XXI. O intuito das próximas páginas não é tanto olhar de forma excessivamente linguística para cada retradução – embora esse seja considerado aqui, também, um aspecto produtivo, que contribui para a análise –, mas tão somente expor alguns dos pontos distintivos em cada uma delas e as relações que elas parecem potencialmente operacionalizar.

A primeira vez que “The Impressionists” volta ao francês é, como foi dito algumas vezes ao longo desta dissertação, em 1959, pelas mãos de Marilyn Barthelme, na *Nouvelle Revue Française*.

Embora pouco se saiba sobre essa tradutora³⁰², é possível afirmar que se trata de alguém dedicado ao estudo da obra de Mallarmé, já que, em 1959, além da retradução de “The Impressionists”, Barthelme publica uma tese a respeito do pensamento do poeta sobre o teatro³⁰³. Sua retradução do artigo de 1876, sabe-se, é uma versão parcial; há nela um salto dos últimos momentos da descrição sobre a personalidade de Manet diretamente para o parágrafo de fechamento do texto, sem que haja, aparentemente, uma razão para isso – ou ao menos uma razão conhecida, sobretudo uma vez que não há notas ou anotações acompanhando a retradução.

Lendo-a, entretanto, tem-se a impressão – em concordância com Barbier (*in* DSM I, 1985 [1968]: 61) – de que o trabalho está integral; a costura entre as partes beira um gesto cirúrgico, tamanha é sua precisão. Quem quer que a tenha idealizado – a tradutora? O editor? –, fez-lhe de maneira calculada, pois o corte se dá no meio de um parágrafo, e foi claramente empreendido com vistas a criar uma ligação quase natural com a conclusão de Mallarmé. Assim, da parte que se inicia por “woman is by our civilization consecrated to night...”³⁰⁴, fica de fora, justamente, a última sentença do parágrafo, que traz o anúncio daquilo que será estudado nas páginas seguintes: “the natural light of day penetrating into and influencing all

³⁰² Uma das únicas fontes de informação que pude encontrar foi uma versão digitalizada do jornal estudantil *The Rice Thresher* (do 25 de abril de 1958), ligado à Rice University, em Houston (Texas, EUA), no qual consta uma nota sobre alunos com *fullbright scholarship* estudando em Paris, entre os quais, Marilyn Barthelme. O dado pode indicar que ela talvez seja americana, mas nenhuma outra informação a respeito da tradutora traz maiores esclarecimentos. Cf. *The Rice Thresher*, volume 45, number 28, april 25, 1958, Houston, Texas. Disponível em: < <http://docplayer.net/117339991-Capital-punishment-april-30-forum-topic-rush-rules-may-undergo-major-change-next-year.html>>. Acesso em 6 de junho de 2019.

³⁰³ BERTHELME, Marilyn. *Formation et mise en œuvre de la pensée de Mallarmé sur le théâtre*. Thèse inédite (compte rendu). Annales de l’Université de Paris, XXX (janvier-mars 1960), 162-63.

³⁰⁴ “a mulher em nossa civilização é consagrada à noite...”

things, although itself invisible, reigns also on this typical picture called *The Linen*, **which we will study next**, it being a complete and final repertory of all current ideas and the means of their execution”³⁰⁵. (negrito meu)

Ao se tomar conhecimento da história da *Nouvelle Revue Française (NRF)*, no entanto, algumas teorias para tal corte poderiam ser sugeridas.

O primeiro fato que chama atenção nesse percurso é que, já na fundação da revista, em 1908, Mallarmé parece ter sido fonte de um primeiro grande dissenso entre os editores: Eugène Montfort, ligado a *La Marge*, se aproxima de André Gide, por sua vez próximo do *Mercure de France*, para a criação da *NRF*, mas ambos se distanciam, no primeiro número desta, porque um dos artigos publicados criticava a obra de Mallarmé, poeta de quem Gide havia sido, como Valéry, discípulo. Montfort sai da *NRF* antes do segundo número, e a revista fica nas mãos de Gide e Jean Schlumberger, o qual, além de dividir a edição com o escritor, financia a revista. Em 1910, quando a publicação começa a render, Gaston Gallimard se envolve no projeto, tornando-se diretor em 1912 – Gide permanece editor literário até 1914.

A revista para de ser publicada durante a Primeira Guerra. Em sua volta, no ano de 1919, Gaston confia a direção a Jacques Rivière, secretário de redação desde antes da guerra. O ano marca, igualmente, a fundação da própria Librairie Gallimard, e a *NRF*, passando a ser o carro-chefe da Gallimard, vai aos poucos tornando-se uma revista literária de importância, ocupando espaço distintivo nos debates artísticos franceses do entre-guerras, de tal maneira que, entre os autores com publicações nessa época, estão, por exemplo, Malraux e Sartre.

Acontece que, em junho de 1940, o periódico é interrompido, tornando a ser editado em dezembro daquele mesmo ano, por Pierre Drieu La Rochelle, sem nenhum integrante judeu ou comunista: Gaston havia negociado com o embaixador nazista Otto Abetz a volta da revista como contrapartida para a continuidade na autonomia da editora. A revista vira então uma espécie de núcleo nazista dentro da Gallimard pelo menos até 1943, quando La Rochelle pede demissão. Em 1944, com a Liberação, a *NRF* é proibida de continuar existindo, acusada de colaboracionismo, mas torna a ser publicada em 1953, por pressão de Jean Paulhan e Marcel Arland, editores, em 1959, do número no qual foi publicada a primeira retradução do artigo de Mallarmé.

³⁰⁵ “a luz natural do dia, que penetra e influencia todas as coisas, mesmo ela própria invisível, reina também nesse típico quadro chamado *Le linge*, que estudaremos a seguir, já que ele é um repertório completo e final de todas as ideias correntes e dos meios para executá-las.”

Vê-se, portanto, face a esse panorama, que em 1959 a *NRF* estava se refazendo após um longo período nas mãos dos nazistas, e que, mais do que isso, a figura de Mallarmé se faz presente, de formas diferentes, em dois momentos chave dessa história: a fundação/estruturação da revista e sua reestruturação³⁰⁶. É interessante constatar também que, em vista desse segundo momento, o pedaço retirado da retradução engloba, justamente: 1) a parte analítica do texto – na qual Mallarmé desdobra as inovações do impressionismo (o *ar livre*, a quebra da *perspectiva* academicista etc.) –; 2) a menção e a análise ligadas às duas únicas pintoras mulheres no conjunto de artistas sobre os quais o poeta discorre, Eva Gonzales e Berthe Morisot – sobretudo o corte tendo sido realizado precisamente num parágrafo que fala da mulher como *objeto* e não como *sujeito* do impressionismo³⁰⁷ –; e 3) finalmente, toda a série de colocações políticas sobre democracia, decididamente progressistas – no sentido forte do termo, naturalmente –, expostas por Mallarmé ao fim do texto³⁰⁸. Isso significa dizer que, embora não se tenha encontrado nada que esclareça o motivo do corte, parece haver certo conservadorismo – artístico, político, de gênero – na escolha.

Suposições à parte, a edição permanece, *grosso modo*, um mistério.

Mas a despeito do misterioso corte, pensando agora mais no texto, é interessante notar que esse trabalho de retradução pode ser considerado bastante inovador do ponto de vista linguístico, por sua proximidade com o texto em inglês. Confrontada, por exemplo, à segunda retradução, de Verdier, a de Barthelme pode ser considerada mais *estrangeirizante*, para lembrar, ainda que por alto, o conceito de Lawrence Venuti (1995).

Exemplo dessa proximidade é a manutenção daquelas *estruturas circulares* indicadas no item anterior, as quais Barthelme se esforça para repropor de maneira que elas fiquem naturais em francês, e que Verdier, por sua vez, nem sempre mantém – e, quando o faz, o faz por meio de um fraseado não tão bem elaborado. Destaco, por exemplo, uma expressão como “he was **persistent** in his reiteration, unique in his **persistence**”³⁰⁹ (negritos meus), para a qual Barthelme utiliza “il était **persévérant** dans sa répétition, unique dans sa

³⁰⁶ Um agradecimento aqui a Álvaro Faleiros, orientador desta dissertação, por ter chamado minha atenção para o fato.

³⁰⁷ E sobre isso – é claro que posso estar errada –, me pergunto se um corte desses figuraria entre as prioridades de uma tradutora e acadêmica, mulher, nos anos 1950.

³⁰⁸ Colocações que inclusive parecem causar uma desconfiança em Mondor (*in* OC, 1945: 1624), como foi mencionado em nota anterior.

³⁰⁹ A partir daqui, as citações de “The Impressionists” utilizadas como exemplo não virão acompanhadas de tradução em português. As comparações serão feitas majoritariamente em língua estrangeira.

persévérance” (negritos meus), enquanto Verdier propõe “il se répétait, tout seul, avec obstination”, sem nenhuma repetição e sem utilizar um termo específico para “persistent”. Pensando agora na qualidade do fraseado, é notável a diferença, numa expressão como “**how** that it is from an irrepressible instinct that he paints, **and** he paints as he does” (negritos meus), entre a solução de Barthelme, “**comment** c’est par un instinct irrésistible qu’il peint, **et** il peint ainsi” (negritos meus), e a Verdier, “**pourquoi et comment** il peint par irrépessible instinct **et comme** il peint” (negritos meus), esta última dando ao leitor mais informações do que consta no original inglês.

Um segundo fator que demonstra essa proximidade da tradução de Barthelme com o original – novamente comparada à de Verdier –, é o esforço de trabalhar os paralelismos que o tradutor inglês claramente se empenhou em reproduzir. Um bom exemplo disso é a frase “the principles they inculcated had revealed their meaning to the thoughtful **few** of the public **many**” (negritos meus), para a qual Barthelme usa “des principes qu’ils enseignaient eussent révélé leur signification au **petit** nombre du **grand** public” (negritos meus) e Verdier sugere “l’inculcation suffisante de leurs principes eussent révélé leur sens aux esprits réfléchis parmi la cohue”, sem paralelismo. Um segundo exemplo pode ser encontrado na transposição de “and then will come to **time of peace**. As yet it is but **one of struggle**” (negritos meus), para a qual Barthelme escreve “et surviendra **le temps de la paix**. Jusqu’ici **le temps** n’est qu’à **la lutte**” (negritos meus), enquanto Verdier utiliza-se de “et **la paix** se fera. Le présent appartient à **la lutte**” (negritos meus), que embora mantenha o paralelismo, perde a *circularidade* da ideia de “tempo” (“tempo de paz”/ “tempo de luta”), numa solução não tão refinada quanto a da tradutora.

Esses apontamentos se mostram interessantes uma vez que a retradução de Barthelme parece contrariar a teoria de Berman, em “La retraduction comme espace de la traduction”, segundo a qual seria “preciso todo um caminho de experiência para chegar a uma [re]tradução consciente de si mesma”³¹⁰ (1990: 3), pois “toda primeira [re]tradução é desajeitada”³¹¹ (1990: 3), pois apenas “grandes traduções” (1990: 2) – que quase sempre não seriam primeiras traduções – poderiam possuir “uma ligação intensa com o original”³¹² (1990: 2), ser “um lugar de encontro entre a língua do original e a língua do tradutor”³¹³

³¹⁰ “Il faut tout le chemin de l’expérience pour parvenir à une traduction consciente d’elle-même.”

³¹¹ “toute première traduction est maladroite”.

³¹² “un lien intense avec l’original”.

³¹³ “le lieu d’une rencontre entre la langue de l’original et celle du traducteur”.

(1990: 2). A crítica que Gambier direciona ao conterrâneo francês (2011: 58) talvez auxilie tal reflexão:

a hipótese de Berman implica [...] uma visão teleológica das retraduições (com as primeiras sendo sempre defeituosas, ciblistas), uma visão também logocêntrica (embora haja alusão ao tradutor, é o estado dos textos que permanece central) e uma visão imanente do sentido – como se os tradutores pudessem se livrar ou fazer pouco caso das interpretações posteriores à própria obra, como se pudessem fazer uma leitura não ideológica, não cultural de um sentido, de um estilo, presumidamente estável.³¹⁴

O contraponto parece pertinente, entre outras coisas, porque que Gambier denuncia uma leitura estritamente pejorativa das (re)traduições – principalmente de primeiras traduções, exemplo do presente caso –, lançando mão de uma argumentação que talvez se pudesse chamar de lefeveriana, na medida em que ressalta a necessidade de considerar qualquer interpretação – incluindo, com o perdão da possível redundância, a (re)tradução – como ideológica e cultural (ou ainda, *poetológica*, se se quiser continuar com Lefevere); qualquer *reescritura* como passível – e talvez mesmo indissociável – de procedimentos de *manipulação*.

Nessa lógica, é certo que, em se propondo a comparação com Verdier, os pressupostos tradutórios, e mesmo os ligados à recepção de Mallarmé, eram, como o capítulo anterior procurou explorar, muito diferentes nos anos 1950 e nos anos 1970. Chama atenção, porém, que, numa época em que o próprio Mondor não faz questão de publicar esse original inglês, *por não possuir o texto francês* – isto é, também, por entender que um texto de Mallarmé em inglês, traduzido pelo punho de outra pessoa, não possa ser considerado parte da obra de Mallarmé –, Barthelme parece tomar essa tradução inglesa como original, não se preocupando em repropor um suposto estilo mallarmeano, mas tão somente em responder às construções do texto em inglês, quer elas tenham sido pensadas pelo poeta, quer tenham sido soluções encontradas pelo próprio Robinson. Sob outra perspectiva, considerando a recepção seguinte a Mondor, marcada por Cohn e Davies, a retradução de Barthelme se ocupa claramente de uma sintonia entre fundo e forma, não parecendo ser nem minimamente realizada através de paráfrase. Em suma, essa retradução parece valorizar principalmente a

³¹⁴ “L’hypothèse de Berman implique donc une vision téléologique des retraductions (avec des premières toujours défectueuses, ciblistes), une vision aussi logocentrique (même s’il y a allusion au traducteur, c’est l’état des textes qui demeure central) et une vision immanente du sens – comme si les traductions pouvaient se débarrasser ou faire fi des interprétations postérieures à l’œuvre même, comme s’ils pouvaient faire une lecture non idéologique, non culturelle d’un sens, d’un style, prétendument stables.”

tradução de Robinson, sem considerar sacrilégio algum o texto de Mallarmé figurar em outra língua, pelas mãos de outra pessoa; sem expressar uma necessidade de explicar o texto.

Trata-se, em última análise, de uma tradução notável, principalmente por se afastar, na medida do possível, das ideias de *pureza* e *intransitividade*, ou ainda, da *diferenciação entre fundo e forma* que imperaram na recepção mallarmeana quase até o fim do XX.

A tradução de Verdier é mais explicativa, nesse sentido, e em muitos momentos se assemelha a uma paráfrase do texto inglês, como mostrarei nas próximas linhas.

O francês Philippe Verdier foi professor emérito da Université de Montréal, na área de história da arte; um especialista em Idade Média. Sua retradução de “The Impressionists”, em contrapartida, foi publicada, não no Canadá, mas na revista francesa intitulada *Gazette des beaux-arts*, em 1975, década, vale lembrar, em que as abordagens linguístico-filosóficas sobre a obra de Mallarmé começavam a despontar. É também nesse contexto que surgem projetos experimentais bastante voltados para uma preocupação linguística, como os de Keseljevic e Ronat – projetos que, entretanto, diferem do de Verdier em variados aspectos, como será exposto nas próximas páginas.

A tradução da *Gazette* é a primeira em francês que pode ser considerada integral, mesmo se, conforme percebe Checcaglini (2004: 124), uma única frase do texto inglês – e não qualquer uma – não foi, nessa retradução, transposta: “each work should be a new creation of the mind”³¹⁵. Segundo a autora (2006: 120), em tal projeto retradutório, “a atenção desse historiador da arte é principalmente dirigida a Manet e ao impressionismo”³¹⁶, preocupação esboçada em diversos aspectos da tradução, mas especialmente na precisão de determinadas expressões – nem sempre tão precisas em inglês. Essas expressões provêm majoritariamente do universo da história da arte. O próprio termo “historiador da arte” aparece em momentos nos quais o original inglês traz algo menos específico. Um caso explícito é quando o tradutor usa “les vieux **historiens** d’art” (negrito meu) para “the old **writers** on art” (negrito meu), ainda que “writers” seja muito mais amplo do que “historiens”. Outro momento que se poderia apontar é aquele em que, para o trecho “welcomed on his outset, as we have said, by Baudelaire, Manet fell under **the influence of the moment**” (negrito meu), Verdier não hesita em transformar esse mero “moment” na “vie moderne” de Baudelaire, de tal modo que o trecho se torna: “salué, nous l’avons dit, au départ par Baudelaire, Manet tomba sous **l’influence de la vie moderne.**” (negrito meu)

³¹⁵ “cada trabalho deve ser uma nova criação do espírito”. Tornarei a falar desse assunto no fim do capítulo.

³¹⁶ “l’attention de cet historien de l’art est surtout dirigée vers Manet et l’impressionnisme”.

Em compensação, na tradução do hoje termo técnico *assemblage*, em “but the **assemblage** for the first time of all these relative processes for an end” (negrito meu), pelo correspondente em francês, *assemblage*, impõe-se uma questão relevante – a qual, à propósito, se estende para todas as outras retraduições.

De acordo com o *Petit Robert* (2011 [1993]: 155), o termo *assemblage*, em francês, data de 1493; enquanto o termo *assemblage*, em inglês, consta no *Webster's* (1978 [1955]: 111), provém do francês, tendo um primeiro uso datado de 1657. Não obstante, em ambas as línguas, *assemblage* parece ter ganhado definição no campo artístico, de modo específico, com as vanguardas do início do século XX³¹⁷, para denominar procedimentos de colagem.³¹⁸ No que diz respeito a “The Impressionists”, há uma boa possibilidade de Mallarmé ter usado *assemblage*, e não qualquer outro termo, uma vez que se trata de uma palavra que não é exatamente de uso corrente. Isso faz supor, ainda no campo da especulação, que dificilmente Robinson a teria utilizado simplesmente para compensar a falta de uma solução melhor.

O problema que se insinua, nesse caso, é que, se Mallarmé utilizou a palavra, ou mesmo, se Robinson a inseriu descompromissadamente na tradução, o uso ou a inserção não tinham, naquele momento – ao menos até onde se sabe –, uma acepção artística bem definida; o termo designava simplesmente ideias de “reunião”, “montagem” ou “colagem”. Contudo, quando nossos retradutores o empregam ou deixam de empregá-lo, o que está em jogo é, por um lado, uma ressignificação: o leitor, a partir dos anos 1950 – década da primeira retradução desse texto, lembremos –, não necessariamente sabe do passado da palavra, podendo associá-la a um anacronismo. Por outro lado, quando os tradutores deixam de utilizá-lo, perde-se a oportunidade de discutir a historicidade do termo – que poderia até mesmo levar alguém a propor, quem sabe, uma nova data inaugural para seu uso no campo artístico propriamente dito.

Mas é claro que essa última discussão pertence ao domínio dos historiadores da arte. O que se faz significativo para este trabalho é que o uso ou não do termo é um assunto frutífero e, de cada tradutor, exigiria, no mínimo, uma nota explicativa³¹⁹ – sem a qual, aliás, não podemos ter certeza daquilo que levou um ou outro a utilizá-lo ou não. Para efeito de

³¹⁷ Penso aqui em artistas como Picasso e Schwitters, mas sobretudo em Dubuffet, que no ano de 1953 incorpora o termo a seu trabalho. Em 1961, o Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) inaugura uma exposição intitulada *The art of assemblage* (*A arte da assemblage*).

³¹⁸ Nenhum dicionário de português consultado contém um verbete sobre “assemblagem”, muito embora alguns dicionários online o possuam. Um exemplo é o *Priberam*, cf. <https://dicionario.priberam.org/assemblagem>.

³¹⁹ Procurei fazê-lo em minha retradução.

curiosidade, Verdier e Checcaglini o utilizam, ao passo que Keseljevic usa “combinaison”, Ronat prefere “concours” – comentarei adiante essa escolha, em particular – e Marchal, “réunion”. Barthelme não chega a traduzir esse trecho.

Saindo agora do campo da história da arte, seria o caso de retomar um dos primeiros apontamentos que fiz sobre a retradução de Verdier, aquele segundo o qual esse tradutor, consciente ou inconscientemente no rastro de práticas críticas como as de Cohn e Davies – ou ainda, imbuído, talvez, de um ímpeto professoral –, demonstra uma tendência a parafrasear ou a tornar o artigo de Mallarmé mais explicativo, por exemplo por meio da quebra de longas sentenças.

O parágrafo abaixo evidencia essa leitura. No texto inglês, chamam atenção cinco frases, quase todas relativamente longas (enumeradas por mim, entre chaves, e com negrito meu):

[1] The search after truth, peculiar to modern artists, which enables them to see nature and reproduce her, such as she appears to just and pure eyes, must head them to adopt air almost exclusively as their medium, or at all events to habituate themselves to work in it freely and without restraint: there should at least be in the revival of such a medium, if nothing more, an incentive to a new manner of painting. [2] **This is the result of our reasoning, and the end I wish to establish.** [3] As no artist has on his palette a transparent and neutral colour answering to open air, the desired effect can only be obtained by lightness or heaviness of touch, or by the regulation of tone. [4] Now Manet and his school use simple colour, fresh, or lightly laid on, and their results appear to have been attained at the first stroke, that the ever-present light blends with and vivifies all things. [5] As to the details of the picture, nothing should be absolutely fixed in order that we may feel that the bright gleam which lights the picture, or the diaphanous shadow which veils it, are only seen in passing, and just when the spectator beholds the represented subject, which being composed of a harmony of reflected and ever-changing lights, cannot be supposed always to look the same, but palpitates with movement, light, and life.

Já na tradução de Verdier, duas particularidades se destacam: as muitas frases curtas (novamente enumeradas por mim, entre chaves) e a completa adaptação de uma delas (negrito meu). Examinemos:

[1] L'exigence de vérité, propre aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire telle qu'elle se montre à des yeux justes et purs, devait les conduire à adopter l'air comme leur médium à peu près exclusif, ou, en tout cas, à s'habituer à le traiter librement et sans contrainte. [2] La résurrection d'un tel médium devait, c'était bien le moins, inciter à une manière nouvelle de peindre. [3] **Je veux pousser jusqu'au bout le raisonnement.** [4] Comme aucun artiste ne possède sur sa palette une

couleur transparente et neutre correspondant au plein air, l'effet désiré ne peut s'obtenir que par la touche, légère, ou appuyée, ou par la régulation du ton. [5] Or Manet et son école utilisent une couleur simple, fraîche, légèrement posée. [6] Les résultats semblent avoir été obtenus du premier coup. [7] La lumière, toujours présente, s'incorpore à tout, elle rend tout vivant. [8] Quant aux détails du tableau, ou l'ombre diaphane qui le voile, ne sont qu'en passant, juste au moment où le spectateur regarde le sujet représenté, qui, composé d'une harmonie de lumières reflétées et sans cesse changeantes, ne peut être supposé sembler constamment le même, mais palpite de mouvement, de lumière et de vie.

Nota-se, assim, que as sentenças do trecho em francês aumentam quantitativamente quase um terço em relação às do trecho em inglês, fator que pode significar, entre outras coisas, uma transformação de orações subordinadas em orações coordenadas; um desintrincamento do arranjo sintático do texto inglês – arranjo pouco evidente nessa língua, como foi comentado no item anterior. Já no que concerne à sentença “this is the result of our reasoning, and the end I wish to establish”, cabe notar que Verdier propõe uma mudança não pouco significativa, do ponto de vista da estrutura frasal, transformando a construção do inglês em “je veux pousser jusqu’au bout le raisonnement”, simplesmente. Nessa última sentença, salienta-se, ainda, a proximidade a um procedimento adaptativo – isto é, aqui, a uma tradução intralingual mais do que a uma tradução interlingual, voltando a pensar, mesmo se um pouco *en passant*, nos termos de Jakobson (1975).

De qualquer modo, a contribuição de Verdier, por diversos motivos, tem lugar determinante nessa roda de retraduições. Um deles, se nenhum outro, é o fato de que, já perto dos cem anos do lançamento na Inglaterra, o texto de Mallarmé é finalmente publicado integralmente em francês. Mas talvez mais do que isso, é significativo que essa retradução tenha saído na quase ducentenária *Gazette de beaux-arts* (1859-2002) – referência mundial em história da arte –, pelas mãos de um especialista em Idade Média, o qual, talvez por isso mesmo, estivesse mais interessado nos dados documentais ou de história da arte contidos no artigo de Mallarmé do que no próprio fato de se tratar de um artigo de Mallarmé – dado que configura uma distinção considerável em vista do interesse que esboçam quase todos os outros tradutores, com a exceção, talvez, de Checcaglini, cujo projeto reivindica “ler o olhar de Mallarmé sobre Manet em vez de ler a escritura de Mallarmé sobre Manet”³²⁰ (2006: 119). Tal retradução traz para “The Impressionists”, não restam dúvidas, a possibilidade de ocupar outro lugar, dessa vez não em termos de língua, mas em termos de campos do conhecimento

³²⁰ “lire le regard de Mallarmé sur Manet, à défaut de lire l’écriture de Mallarmé sur Manet.”

– o que, para a produção de um poeta tão pouco lido fora do mundo da poesia e da literatura, como Mallarmé, não deixa de ser um dado da maior relevância.

Trata-se igualmente de uma retradução que, mesmo partindo aparentemente dos mesmos princípios teórico-críticos que as de Keseljevic e Ronat – ou seja, os estudos de Cohn e Davies –, apresenta um contraste interessante à abordagem especialmente linguística que as caracteriza.

Se sobre Barthelme sabe-se pouca coisa, sobre Barbara Keseljevic talvez se saiba menos ainda. A única informação sobre essa tradutora é a de que ela tinha particular interesse pela obra do artista alemão Hans Bellmer, sobre o qual publicou pelo menos um livro³²¹. Em contraposição, muito se sabe sobre Mitsou Ronat: poeta e linguista, a também tradutora foi membro da revista *L'action poétique*, que criticava a revista *Tel Quel* bem como as teorias de Kristeva. Ronat foi uma entusiasta do gerativismo, tendo publicado vários artigos defendendo que as teorias de Noam Chomsky poderiam ser úteis para um pensamento sobre a literatura e, ao inverso, que a análise literária poderia contribuir para uma reflexão sobre as teorias gerativistas. A autora fez parte do coletivo que editou a revista *Change*, além de ser especialista nas obras de Joyce e Mallarmé.

Keseljevic e Ronat constroem um projeto retradutório conjunto, dividido em dois projetos menores, subdivididos, por sua vez, em duas partes – a primeira lançada na *Change* 26/27 e a segunda na *Change* 29, ambas de 1976. Nessas publicações, a ideia das tradutoras é propor uma experiência linguística com “The Impressionists”.

Nas palavras de Ronat (26/27, 1976: 173), em “Mallarmé, visible syntaxe”:

Esse texto nos importa, enfim, pois ele nos dá a oportunidade de uma experimentação: publicamos hoje a primeira parte do artigo, na forma de duas versões muito diferentes, seguindo assim as hipóteses de Léon Robel. Uma, proposta por Barbara Keseljevic, tem por princípio deliberado a neutralidade. A outra, de aspecto mais “barroco”, corresponde a um conjunto de hipóteses que apresentarei futuramente no número 29 da *Change*, e que tendem a formalizar as regras da sintaxe mallarmeana. Essas duas versões mostram que nós não buscamos, de forma nenhuma, reconstituir o original [no caso aqui, o manuscrito francês de Mallarmé]; ao contrário, eu, pessoalmente, tentei, diversas vezes, oferecer construções que não existem no corpus mallarmeano conhecido, mas que permanecem entre

³²¹ KESELJEVIC Barbara. *L'érotisme dans l'art de Bellmer (1933- 1969)*. LASCAULT Gilbert, 74/11 Paris X. E não deixa de ser pertinente pensar nesse interesse para tratar da obra de Mallarmé, que amava uma obra como a de Redon, cujas muitas afinidades com a obra de Bellmer, principalmente do ponto de vista temático, são patentes.

as possibilidades inexploradas das próprias “regras mallarmeanas”. Algumas beiram a agramaticalidade...³²²

O que se coloca em jogo é, portanto, um projeto experimental, que de certa maneira se vale da curiosa história desse artigo de Mallarmé – isto é, da ausência de manuscrito francês – para testar hipóteses linguísticas a respeito do estilo do poeta.

Assim, ao se considerar, primeiramente, a retradução de Keseljevic, com seu *princípio de neutralidade*, interessa o fato de que, da primeira metade do texto, publicada na *Change* 26/27, para a segunda metade, lançada na *Change* 29, o foco desse projeto se reconfigura, voltando-se para um estudo dos textos mallarmeanos sobre a pintura. Esclarece a tradutora (29, 1976: 58), no início da segunda parte:

A primeira parte desse texto foi publicada na *Change* 26-27, com um princípio de tradução ligeiramente diferente. Ali, a questão era oferecer uma tradução branca e literal do texto inglês. Aqui, o alvo é outro: os textos mallarmeanos sobre a pintura de 1876. A tradução de M. R., em contrapartida, conservou, por sua vez, a tomada de partido superlativa e excessiva, adotada na primeira parte, guiada não pela preocupação de uma reconstituição eventual, mas pela condensação dos procedimentos.³²³

A empreitada de Keseljevic, diferentemente da de Ronat, consiste então num projeto dividido em dois projetos menores³²⁴, dos quais parece valer a investigação a ideia de *neutralidade* como princípio, na primeira parte – especialmente numa prática tão pouco neutra como a (re)tradução³²⁵ –, seguida de um enfoque ligeiramente mais preciso na segunda parte. Ora, o que significaria fazer *uma [re]tradução branca e literal do texto inglês* e, para dar continuidade a ela, um redirecionamento do foco, para *os textos mallarmeanos sobre a*

³²² “Ce texte nous importe enfin, car il nous a donné l’occasion d’une expérimentation : nous publions aujourd’hui la première partie de l’article, sous la forme de deux versions très différentes, suivant ainsi les hypothèses de Léon Robel. L’une, proposée par Barbara Keseljevic, a comme principe délibéré la neutralité. L’autre, d’aspect plus ‘baroque’, correspond à un ensemble d’hypothèses que je présenterai ultérieurement dans le numéro 29 de *Change*, et qui tendent à formaliser les règles de la syntaxe mallarméenne. Ces deux versions montrent que nous ne recherchons en aucune façon à reconstituer l’original ; au contraire, j’ai personnellement tenté à plusieurs reprises de donner des constructions qui n’existent pas dans le corpus mallarméen connu, mais qui restent parmi les possibilités inexploitées des ‘règles mallarméennes’ elles-mêmes. Certaines vont jusqu’à l’agrammaticalité...”

³²³ “La première partie de ce texte a été publiée dans *Change* 26-27, avec un principe de traduction légèrement différent. Là, il s’agissait de donner une traduction blanche et littérale du texte anglais. Ici, la visée est autre : les textes mallarméens sur la peinture de 1876. La traduction M. R. ci-contre a pour sa part conservé le parti pris superlatif et excessif adopté pour la première partie, guidé non par le souci d’une reconstitution éventuelle, mais par la condensation des procédés.”

³²⁴ Há curiosidade em notar que essas duas retraduições da *Change* se assemelham a uma *sui generis* espécie de *mise en abîme*, na qual três projetos habitam dois projetos que por sua vez compõem um único projeto.

³²⁵ Essa ideia de *neutralidade* traz novamente à tona a colocação de Gambier sobre a crença de alguns a respeito de uma imanência do sentido, a qual pressuporia um tradutor livre de interpretações posteriores à obra, livre de qualquer tendência ideológica ou cultural; que poderia, em suma, produzir uma tradução *branca e literal*.

pintura de 1876? Seria porventura questão de uma retradução semântica preparatória para um encaminhamento menos amplo?

Embora esse duplo projeto de Keseljevic e Ronat seja, comparativamente – isto é, em relação a quase todas as outras retraduições de “The Impressionists” – rico em paratextos, nenhum destes parece tornar mais claras as duas premissas em vigor no percurso daquela. A própria Checcaglini, ao analisar brevemente essa tradução, se pergunta (2004: 128): “Distingue ela [Keseljevic] a forma do conteúdo? Quer ela separar uma forma, o inglês, e um conteúdo, a pintura? Mas, com isso, não acaba ela mostrando aquilo que os une, que seria a estranheza de ambos no que concerne o poeta francês?”³²⁶ De fato. Parece haver realmente certa distinção entre forma e fundo, bem ao gosto dos críticos da segunda onda, Cohn e Davies. O próprio Cohn, em seu estudo sobre *Divagations*, usa deliberadamente a ideia de tradução interlingual como paráfrase preparatória para a análise do texto, segundo o que explicito no capítulo anterior. Cito-o novamente, agora com negritos meus: *quando, como geralmente acontece nos últimos trabalhos [de Divagations], o caminho fica complicado, apoio-me em paráfrase sólida [...]. Não tradução, basicamente, embora talvez chegue a isso eventualmente, mas semi-tradução, utilizando qualquer coisa na qual eu consiga pensar, não importando quão deselegante seja, para chegar ao sentido do poeta.*

É claro que aqui o que está em evidência é propriamente um projeto retradutório – e uma mudança de curso dentro do projeto em si –, à diferença de um uso eventual da prática da tradução, como se dá no caso de Cohn. Mas a ideia de uma tradução preparatória – para um estudo crítico, no caso do especialista; no caso da tradutora, para um redirecionamento de seu projeto – parece sobressair nessa primeira parte da contribuição de Keseljevic. Nela, observa-se uma escrita que procura não inovar muito em relação aos modos como o texto inglês pode funcionar em francês, muito embora a sintaxe daquele seja, vez por outra, reorganizada de modo a tornar-se menos sinuosa em língua francesa. Trata-se, entretanto, de uma reorganização que, se comparada àquela mais incisiva, protagonizada por Verdier, mostra-se antes como uma leve inversão para a ordem direta, na tentativa, talvez, de ressaltar aquilo que se discute em detrimento do modo como a discussão é conduzida. Um excerto do texto talvez exemplifique melhor esse sutil rearranjo: “each time he begins a picture, says he, he plunges headlong into it, and feels like a man who knows that his surest plan to learn to swim safely, is, **dangerous as it may seem**, to throw himself into the water” (negrito meu),

³²⁶ “Distingue-t-elle la forme du contenu ? Veut-elle séparer une forme, l’anglais, et un contenu, la peinture ? mais ne montre-t-elle pas ainsi ce qui les lie ? n’est-ce pas leur étrangeté par rapport au poète français ?”

que a tradutora apresenta como “chaque fois qu’il commence un tableau, dit-il, il s’y jette à corps perdu et se sent comme celui qui sait que le plus sûr moyen d’apprendre à nager sans danger est de se jeter à l’eau, **si dangereux qu’il paraisse**” (negrito meu), eliminando a aposição.

Em todo caso, uma simples tendência de reorganização como essa não parece responder inteiramente as perguntas colocadas por Checcaglini, e a enquete sobre essa ideia de *neutralidade* persistiria para investigações mais aprofundadas³²⁷. Ao se considerar isoladamente os dados dispostos aqui, pode-se apenas supor que essa *neutralidade* esteja atrelada a um exercício de *preparação*, e, nesse sentido, à negação ou à recusa a uma sistematicidade nessa primeira parte.

A segunda parte da retradução vem acompanhada, por sua vez, de um estudo da tradutora sobre as questões políticas levantadas pelo poeta em “The Impressionists”. Mas do ponto de vista da retradução, esse estudo não se mostra muito revelador. Intitulado “L’air, l’ère, l’aire”, o trabalho consiste numa leitura marxista sobre os posicionamentos políticos de Mallarmé e Manet, esboçados ao longo do artigo daquele³²⁸, salvo que sem nem mesmo uma palavra sobre as possíveis relações dessa análise com a segunda – ou mesmo com a primeira – parte do projeto retradutório. Aparentemente dissociado da análise em questão, o princípio que rege essa segunda parte é definido como sendo, na realidade, *os textos mallarmeanos sobre a pintura de 1876*, fórmula que faz emergir, de saída, algumas questões sobre estes que Keseljevic considera serem os tais textos, uma vez que existe ambiguidade na frase: são os textos de 1876 sobre a pintura ou os textos sobre a pintura produzida em 1876?

Se, de um lado, o caso fosse o primeiro, o problema se estenderia: embora tenha escrito duas *gossips* – isto é, no caso, dois parágrafos ao todo – sobre pintura em 1876, Mallarmé só produziu um único longo texto a respeito do assunto naquele ano, “The Impressionists”. Como poderia, pois, a segunda parte da retradução de Keseljevic ter por princípio *os textos mallarmeanos sobre a pintura de 1876*? Se, de outro lado, o caso fosse o segundo, a autora poderia estar se referindo aos retratos de Whistler, Manet e Berthe Morisot em *Divagations*. Salvo que nenhum desses três textos comenta a pintura produzida em 1876. Em “L’air, l’ère, l’aire”, Keseljevic cita um curto trecho do “Jury de peinture”, o que talvez

³²⁷ As quais, infelizmente, não serão possíveis neste trabalho.

³²⁸ Para se ter uma ideia, a autora inicia o estudo com uma epígrafe dos *Écrits sur l’art et la littérature* (1969), de Lenin.

signifique que esses textos mallarmeanos sobre pintura o incluam, mesmo ele sendo de 1874, e não de 1876. Mas nada disso parece trazer maiores esclarecimentos sobre essa segunda parte do projeto.

No âmbito textual, nota-se uma diferença entre as construções da primeira parte para as da segunda, especialmente do ponto de vista do *apagamento* de alguns verbos. Dito de outra forma, isso pode indicar que, talvez, *os textos mallarmeanos sobre a pintura* não sejam, efetivamente, de 1876. Não só porque não parece haver sentido nessa suposição, mas porque o apagamento não era uma característica salutar dos escritos de Mallarmé nessa época.

Com efeito, a tendência a apagar verbos parece ter origem nos retratos de Whistler, Manet e Berthe Morisot, em *Divagations*, sendo que, em alguns momentos específicos – nem sempre aqueles nos quais esse apagamento se faz presente –, o leitor é imediatamente conduzido a pensar em outros textos mallarmeanos dessa fase, como *La Musique et les Lettres* ou “Crise de vers”. Trata-se – essa última – de um eco particularmente identificável no início da segunda parte da retradução: “the search after truth, **peculiar to modern artists**”, para o qual Keseljevic propõe “rechercher la vérité, **des artistes modernes le trait spécifique**” (negrito meu), cujo trecho em destaque reenvia o leitor, justamente, e de maneira quase que direta, à sentença “ce trait le capital”³²⁹, do “Déplacement avantageux” de *La Musique et les Lettres* (OC II, 2003 [1895]: 56) – onde aliás o verbo *être* (“ce trait **est** le capital”, no caso) não aparece.³³⁰

Ainda sobre isso, lê-se em “Berthe Morisot” (OC II, 2003 [1897]: 151), por exemplo, uma construção como “poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l’ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret”³³¹, na qual, novamente, o verbo *être* (que poderia ser alocado nas seguintes posições: “poétiser par art plastique **est** un moyen de prestiges direct et semble **être**, sans intervention, le fait de l’ambiance...”)) não se faz presente. Do mesmo modo, poucas linhas abaixo do excerto de “The Impressionists” citado no parágrafo anterior, flagra-se “this **is** the conclusion of our reasoning, and the end I **wish** to establish” (negritos meus), que na versão de Keseljevic será “la conclusion de notre raisonnement, ici où je **veux** en venir” (negrito meu), sem verbo

³²⁹ “este traço, o capital”.

³³⁰ Sublinha-se, ainda, no excerto, a mesurada inversão do esquema sintático, de arranjo mais simples na versão inglesa, complexificada nessa retradução, na qual o trecho poderia muito bem ter sido resolvido em “le trait spécifique des artistes modernes”.

³³¹ “poetizar, por arte plástica, meio de prestígios diretos, parece, sem intervenção, o fato do clima que desperta nas superfícies um luminoso segredo”.

algum no primeiro período. E o mesmo tipo de construção pode ser encontrado no excerto “for them, rather **are** the subtle and delicate changes of nature, the many variations undergone in some long morning or afternoon by a thicket of trees on the water’s side” (negrito meu), para o qual a tradutora sugere “pour eux, **la préférence** aux nuances subtiles et délicates de la nature, les multiples variations subies par un bouquet d’arbres au bord de l’eau au cours de quelque longue matinée ou après-midi”, solução cujo segundo período simplesmente não possui verbo, restando ao substantivo *préférence* a responsabilidade pela produção de alguma coerência na frase³³².

Esses exemplos iluminam a reconfiguração do projeto de Keseljevic no sentido disto que poderia, talvez – e a sugestão aqui é minha –, ser chamado um *princípio de apagamento*³³³. Mais do que isso, essa troca de um projeto por outro no meio do texto permite a compreensão de que a retradução é erigida sob o signo do *exercício*; um exercício que favorece o debate a respeito do *inacabamento*, tanto em tradução como em literatura.

Falar em *exercício* aqui é dizer que o intuito não está exatamente numa coesão – seja entre as partes, seja dentro de cada uma delas –, e sim numa investigação das possibilidades, de modo que o *inacabamento* se encontraria, precisamente, na medida em que a não preocupação com uma coesão do(s) projeto(s) pressupõe um trabalho sempre em andamento, que não necessariamente tem por intento esta ou aquela finalização. Ambos os termos parecem fazer ressoar uma das tais *hipóteses de Léon Robel*, levantadas na *Change* 14, segundo a qual (1973: 7, grifos meus) “a vantagem e o interesse da tradução é que ela obriga a pensar inelutavelmente no *sentido*; e a não considerar apenas resultados cristalizados, mas o próprio *processo* de geração dos enunciados”³³⁴. Robel parece sugerir, em outros termos, uma preocupação com o *sentido*, por um lado, e, por outro, um olhar para a questão do *processo* por trás daquilo que se enuncia – duas palavras que nos colocam quase que instantaneamente no campo das tendências linguístico-filosóficas que procuraram dar conta da obra de Mallarmé entre os anos 1970 e 1980.

³³² Mesmo a frase em inglês apresentando configuração invertida, ela não deixa de possuir um verbo.

³³³ Reconheço que tal terminologia pode ser limitadora, sobretudo considerando que, nessa segunda parte do projeto tradutório de Keseljevic, outras tendências, não identificadas aqui, podem coexistir com a do *apagamento*. No entanto, para melhor organizar o esquema comparativo deste momento do trabalho, julgo útil pensar numa definição como essa, na medida em que ela parece sintetizar um pouco a tendência destacada – principalmente em vista da primeira parte do projeto retradutório –, auxiliando a análise.

³³⁴ “Or, l’avantage et l’intérêt de la traduction, c’est qu’elle oblige à s’occuper inéluctablement du sens; et à ne pas considérer seulement des résultats tout cristallisés, mais le procès même de génération des énoncés.”

Mas antes de prosseguir com uma observação mais focada nesse assunto, comentemos o projeto que ladeia a(s) retradução(ões) de Keseljevic, para só então retornarmos a essas *hipóteses*, também presentes, mesmo se de maneira distinta, na retradução de Ronat.

O projeto de Ronat anuncia-se desde o curto artigo intitulado “Mallarmé, visible syntaxe”, que ampara a primeira parte de sua retradução. Nesse trabalho, a autora demonstra um grande interesse pela questão do *ar livre*, acentuando-a por ser, segundo lhe parece, a questão mais importante do estudo mallarmeano de 1876. O texto de Ronat parte da premissa de que o Mallarmé de “The Impressionists” procura, como foi mostrado no primeiro capítulo deste trabalho, construir a análise através de uma relação de analogia entre sua prática artística e a dos amigos impressionistas. A insistência no *ar livre*, de acordo com Ronat, estaria ligada a uma insistência em tornar visível aquilo que não é comumente visível – no caso de Manet e seus confrades, o *ar*, no de Mallarmé, a *syntaxe*. A tradutora sintetiza a questão, defendendo que “jogar com as possibilidades do real a ponto de tornar visível o invisível, eis uma tarefa completamente mallarmeana”³³⁵ (26/27, 1976: 172), e prossegue, “para Mallarmé a *syntaxe* seria para a língua o que o *ar* seria para a visão: esse grande transparente”³³⁶ (26/27, 1976: 172). É assim que parece se definir o ponto de partida para a primeira parte de sua retradução: estudar as “regras” da *syntaxe* mallarmeana tardia e utilizar a ocasião de retraduzir “The Impressionists” como oficina para repropô-las, levando a um limite as possibilidades por ela apresentadas – lembrando que esse limite poderia eventualmente ultrapassar o próprio *corpus mallarmeano conhecido*.

Junto à parte seguinte de sua retradução, a autora publica um outro estudo, mais denso do que aquele primeiro, sob o título “Rythme et syntaxe en prose mallarméenne (visible syntaxe II)”. Esse segundo trabalho esmiúça as relações entre o *ar livre* e a *syntaxe*, e o faz com admiráveis nível de detalhamento e quantidade de exemplos pertencentes ao espectro da prosa de Mallarmé. Trata-se, a rigor, de um dos mais instigantes estudos sobre os procedimentos e estratégias do poeta com a *syntaxe*, e seu objetivo, para além da intensa pesquisa, se baseia em mostrar que

em Manet, ‘le découpage d’un tableau... confère au cadre le pur et charmant arbitraire d’une limite’³³⁷, e determina em seguida as relações dos sujeitos com a atmosfera circundante. Avançarei aqui que, da mesma maneira, é um

³³⁵ “Or, jouer avec les possibilites du réel jusqu’à faire voir l’invisible, voilà une tâche toute mallarméenne”.

³³⁶ “pour Mallarmé, la syntaxe serait à la langue ce que l’air est à la vision : ce grand transparent”.

³³⁷ Não traduzo o trecho em aspas por se tratar de uma parte da retradução de Ronat para “The Impressionists”.

corte, um *projeto rítmico autônomo (paralelamente ao sentido)* o que determina, em Mallarmé, tanto as particularidades de suas escolhas sintáticas como seu léxico e suas sonoridades. Na realidade, como veremos, alguns de seus procedimentos ultrapassaram o impressionismo, e anteciparam uma escola pictórica igualmente importante...³³⁸ (29, 1976: 16, grifo da autora)

A autora elege, dessa forma, duas entre uma vintena de regras que, de acordo com ela, comporiam a “gramática mallarmeana”³³⁹ (29, 1976: 18) – a *inversão* e o *incidente* –, formalizadas no estudo por meio de uma análise em árvores sintáticas. Numa esfera ampliada, ela se ocupa do “projeto rítmico geral”³⁴⁰ (29, 1976: 18) do poeta; segundo seu raciocínio, esse projeto rítmico se imporia como condição a tais “regras”.

Por essa análise dupla, Ronat procura defender que as operações sintáticas de Mallarmé, embora análogas às operações pictóricas dos impressionistas descritas ao longo do texto de 1876, futuramente – isto é, na prosa tardia –, integrariam, “*na mesma frase*, formas pertencentes a *três* registros [...]: prosa, poesia, conversação. **Ele mostra a língua de frente, de perfil e de costas, no mesmo quadro...** apoiando-se primeiro sobre a estrutura da frase simples da prosa, depois inserindo-lhe incisos próprios à conversação e inversões próprias à poesia...”³⁴¹ (29, 1976: 19, grifos da autora). De acordo com tal hipótese, a

³³⁸ “En effet, chez Manet, ‘le découpage d’un tableau... confère au cadre le pur et charmant arbitraire d’une limite’, et détermine ensuite les rapports des sujets à l’atmosphère environnante. J’avancerai ici que de la même façon c’est un découpage, un projet rythmique autonome qui détermine chez Mallarmé (parallèlement au sens) aussi bien les particularités de ses choix syntaxiques que son lexique et ses sonorités. En réalité, nous le verrons, certains de ses procédés ont dépassé l’impressionnisme, et anticipé une école picturale tout aussi importante...”

³³⁹ “grammaire mallarméenne”.

³⁴⁰ “projet rythmique général”. Em se tratando de um conceito tão vasto quanto *ritmo*, vale a pena esclarecer a qual acepção a tradutora se refere. Sua primeira menção importante, no texto, reenvia o leitor à teoria de Pierre Lusson, com sua noção de ritmo vinculada à estrutura sintática, desenvolvida pelo autor em “Notes préliminaires sur le Rythme”, *Cahiers de Poétique Comparée*, vol. 1, n. 1, 1973. Um outro momento do trabalho de Ronat (29, 1976: 33, grifos da autora) ajuda a compreender a concepção: “Perceberemos que, em tudo o que precede o emprego da *tão abstrata* noção de ritmo só existe uma relação distante com as acepções conhecidas desse termo nas análises estilísticas (Cf. Grammont, por exemplo). Essas últimas atêm-se apenas à superfície. Essa análise rítmica (que não pretende cobrir todos os tipos de análises pertinentes de um texto) envolve, essencialmente, a) a noção sintática conhecida de *agrupamento* e de *parentesagem*; b) duas noções suplementares, intrinsecamente ligadas à primeira, que são a *marcagem* e o *nível* (com todas as dificuldades que essa noção encontra).” [“On remarquera que dans tout ce qui précède l’emploi de la notion *très abstraite* de rythme n’a qu’un lointain rapport avec les acceptions connues de ce terme dans les analyses stylistiques (Cf. Grammont, par exemple). Ces dernières ne s’attachent qu’à la surface. Notamment cette analyse rythmique (qui ne prétend pas recouvrir tous les types d’analyses pertinents d’un texte) fait essentiellement intervenir a) la notion syntaxique bien connue de *groupement* et de *parenthésage*; b) deux notions supplémentaires intrinsèquement liées à la première qui sont celles de *marquage* et de *niveau* (avec toutes les difficultés que rencontre cette notion).”]

³⁴¹ “Il [Mallarmé] réussit un tour de force qui consiste à intégrer *dans la même phrase* des formes appartenant à *trois* registres de *les* langues [sic] : prose, poésie, conversation. **Il montre la langue de face, de profil et de dos, dans le même tableau...** en s’appuyant d’abord sur la structure de la phrase simple de la prose, puis en y insérant les incises propres à la conversation et les inversions propres à la poésie... Ce faisant, Mallarmé inventait dans l’écriture”.

inventividade do poeta na escrita estaria, precisamente, em sua capacidade de fazer com que esses três registros díspares funcionem entremeados no mesmo texto; prática que anteciparia, em literatura, o tipo de técnica multifacetada que os cubistas (1976: 20) utilizariam em pintura, à qual se poderia relacionar a ideia de *assemblagem*. Curiosamente – retomando o raciocínio esboçado algumas páginas atrás, quando se comentou a retradução de Verdier –, cumpre notar que, mesmo pautando uma teoria de tal maneira ousada, a tradutora não faz uso, e nem mesmo comenta, a presença da palavra *assemblage* em “The Impressionists”, escolha que estaria plenamente justificada num projeto como o seu.

De fato, o que se pode observar em tal projeto – antes mesmo de se traçar um comentário sobre o texto em si – é seu longo e consistente detalhamento, discrepante, sob todos os aspectos, daquilo que o leitor encontra quando a finalidade é estudar o projeto de Keseljevic, para o qual o fio condutor, como mostrei, custa a ser encontrado³⁴².

Nessa perspectiva, voltemo-nos agora para o texto retraduzido por Ronat.

A intenção aqui não é verificar se é possível ou de que maneira se dá o emprego das duas regras que a tradutora busca formalizar, mas antes, chamar atenção para momentos que permitem um pensamento comparativo em relação às demais retraduições, sobretudo a de Keseljevic, posto que, no cenário mais amplo, as duas participam de um mesmo grande projeto.

Ora, se na primeira era questão de um *princípio de neutralidade* substituído por um *princípio de apagamento*, como o chamei, aqui é questão de um deliberado *princípio de exagero*, uma vez que Ronat propõe soluções de *aspecto mais “barroco”*, que *não existem no corpus mallarmeano conhecido, que beiram a agramaticalidade*³⁴³.

³⁴² Se é que ele pode ser encontrado, como talvez tenha ficado claro nas suposições expressas anteriormente neste item.

³⁴³ Não pretendo aqui entrar no mérito da *agramaticalidade* de algumas das soluções propostas por Ronat. Para dar uma dimensão dessa discussão, no entanto, friso o caráter gerativista do uso dessa terminologia no estudo que a tradutora dedica à prosa de Mallarmé. Ela chega até mesmo a mencionar Chomsky em um ou dois momentos. Mas o termo “agramaticalidade” não se restringe às teorias gerativistas, como esclarece Laranjeira (1993: 85), lançando mão das teorias de Michael Rifaterre: “Cabe frisar que aqui se está usando o termo ‘agramaticalidade’ num sentido amplo, abrangente e não-excludente. Não fica limitado ao sentido bastante estrito que lhe emprestam os gerativistas. Para estes a agramaticalidade corresponde à má formação da frase com relação a três componentes da gramática: o componente sintático, o semântico e o fonológico. Tal má formação torna a frase agramatical inaceitável. Já Michael Rifaterre usa o termo *ungrammaticality* (*agrammaticalité* nas traduções francesas) num sentido mais amplo, não se prendendo à inobservância das precisas regras transformacionais. Para ele

O termo designa qualquer fato textual que dê ao leitor o sentimento de que uma regra foi violada, mesmo se a preexistência da regra não puder ser demonstrada ou só se imaginar uma regra para racionalizar *a posteriori* um bloqueio (ou uma simples perturbação) da comunicação corrente.”

Em se tratando do *corpus mallarmeano conhecido*, é verdade que algumas vezes durante a leitura da retradução tem-se a impressão de se estar diante de um trabalho tardio do poeta. Nota-se alguma familiaridade, por exemplo, no modo de certa forma cadenciado como soa o parágrafo de abertura, na primeira parte dessa retradução:

Sans autre préliminaire, sans même au lecteur, qui peut-être ignore le sens, présidant cet article, de l'intitulé, offrir un mot d'explication, j'en aborderai le sujet sans attendre, me réservant ou de tirer des conclusions, au point de vue de l'art nouvelles, quand se présenteront les faits qu'ici je relate, ou de les laisser, comme et quand elles peuvent, sourdre.

Esse reconhecimento parece se tornar mais claro quando tal excerto é confrontado à abertura de “Crise de vers”, o qual, embora mais elaborado, talvez esteja no cerne dessa impressão de semelhança:

Tout à l'heure, en abandon de geste, avec la lassitude que cause le mauvais temps désespérant une après l'autre après-midi, je fis retomber, sans une curiosité mais ce lui semble avoir lu tout voici vingt ans, l'effilé de multicolores perles qui plaque la pluie, encore, au chatoiemment des brochures dans la bibliothèque. Maint ouvrage, sous la verroterie du rideau, alignera sa propre scintillation : j'aime comme en le ciel mûr, contre la vitre, à suivre des lueurs d'orage.³⁴⁴ (OC II, 2003 [1897]: 204)

Mas o fato é que, na maior parte das vezes, esse *princípio de exagero*, mesmo sendo constitutivo do projeto, parece distanciar Ronat de Mallarmé.

O problema, nesse caso, não é exatamente a escolha do exagero por princípio, mas o modo como, na tentativa de estudar o estilo mallarmeano, um princípio como este acaba afastando a retradução, justamente, do foco do estudo, já que, muitas vezes, ela conduz a soluções responsáveis por produzir ruídos, principalmente na forma de repetição excessiva – soluções *de aspecto mais “barroco”* que, entretanto, acabam por vezes simplificando algumas construções. Esses ruídos podem ser encontrados, por exemplo, no uso abusivo de alguma palavra ou rima ou expressão, que, na prosa de Mallarmé, não seria(m) retomada(s) – ou, pelo menos, não tantas vezes.

Para inquirir a respeito de tal tendência, volto a pensar no problema da *circularidade* relacionada ao uso de determinadas construções.

Em todo caso, o interessante aqui, de maneira mais global, é reparar a profunda sintonia de Ronat, ao menos do ponto de vista teórico, com as correntes críticas de seu tempo e, mais do que isso, com as tendências da crítica mallarmeana entre os anos 1970 e os 1980.

³⁴⁴ “Agora há pouco, em abandono de gesto, com a lassitude causada pelo mal tempo, desesperando tarde atrás de tarde, sem uma curiosidade, mas parecendo-lhe ter lido tudo eis já vinte anos, o enfileirado de multicoloridas pérolas que a chuva aplica, ainda, no tremeluzir das brochuras na biblioteca. Muitas obras, sob o vidrilho da cortina, vão alinhar sua própria cintilação: gosto como no céu maduro, contra o vidro, ficar seguindo os clarões da tempestade.”

Como foi discutido no primeiro item deste capítulo, essas estruturas circulares, muito frequentes em “The Impressionists”, aparentam anunciar uma prática que será melhor trabalhada nos textos de *Divagations*. Por esse ângulo, é congruente que Ronat dê uma boa dose de atenção a tudo aquilo que soe como reiterativo. Não obstante, quando para um trecho com nítido exemplo de *circularidade* – e já diversas vezes citado nesta dissertação –, como “how that it is from an irrepressible instinct that **he paints**, and **he paints** as he does” (negritos meus), a tradutora propõe “comment, mû par une irrésistible furie, **il peint** – et **il peint** comme **il peint**” (negritos meus), o que se produz é uma estrutura que, além de se mostrar cansativa dado o acréscimo da expressão circular (“il peint”), beira o tautológico – contrariamente ao que acontece na versão inglesa.

Pensando agora em repetições menos sistemáticas, mas considerando dessa vez um trecho que não pode ser entendido como particularmente repetitivo em inglês, é reveladora a comparação entre “in painting Manet followed a similarly divergent course, seeking the truth, and loving it when found, because being **true** it was so **strange**, especially when compared with old and worn-out ideals of it” e a retradução “en peinture, Manet fit de même, cherchant la **vérité**, l’aimant **trouvée**, car pour être vraie, elle était si étrange, **comparée** surtout à ses vieux idéaux **usés**” (negritos meus). Destaca-se, na versão francesa, um excessivo emprego de rimas, que de certa forma tornam a frase maçante. Há, decerto, que se ter em conta o fato de o francês – língua na qual as possibilidades de rimas são relativamente maiores do que em inglês – possuir comumente esse tipo de recorrência entre suas possibilidades. De acordo com Faleiros (2012: 115), em *Traduzir o poema*,

a não-pronúncia de sons finais faz, por exemplo, com que a rima batelier/pied seja uma rima vocálica completa. Se essa característica do francês produz um número muito maior de possibilidades de rimas, ela reduz, entretanto, o número de rimas possíveis, o que explica as regras de alternância que além de romper a monotonia de uma repetição excessiva do mesmo som, restringe as possibilidades; exigindo do poeta maior ‘habilidade’. (2012, 117)

Em verso como em prosa, Mallarmé estava ciente da necessidade de romper com essa monotonia. Talvez por isso a dimensão sonora, nessa sentença da retradução, em particular, se mostre pouco mallarmeana. Uma solução como “l’aimant trouvée” para “loving it when found”, por exemplo, poderia ter sido evitada, o que amenizaria essa espécie de redundância na sonoridade no trecho.

Para comentar uma terceira ocorrência especialmente ruidosa, num trecho em que, na versão inglesa, não há nem circularidade nem repetição, consideremos esta longa sentença:

Unfortunately **the picture buyer**, though intelligent enough to perceive in these transcripts from nature much more than a mere revel of execution, since in these instantaneous and voluntary pictures all is harmonious, and were spoiled by a touch more or less, **is the dupe** of this real or apparent promptitude of labour, and though he pays for these paintings a price a thousand times inferior to their real value, yet is disturbed by the after-thought that such light productions might be multiplied *ad infinitum*; a merely commercial misunderstanding from which, doubtless, these artists will have still to suffer.

Nela, vê-se que o sujeito e o predicado são separados por nada menos do que três longas aposições – o que, ressalto uma vez mais, é particularmente notável numa construção em língua inglesa. O mesmo extrato, na retradução de Ronat, aparece da seguinte forma:

Malheureusement **l'acheteur**, assez intelligent toutefois pour percevoir dans ces traductions de la nature bien plus qu'une simple orgie d'exécution – – dans ces délibérés instantanés, en effet, tout est harmonieux, et serait gâté par une touche de plus ou de moins – – **l'acheteur est dupe** de cette réelle ou apparente célérité au travail, et reste troublé, bien que payant mille fois moins qu'en réalité ils ne valent ces tableaux, par l'arrière-pensée que pourraient être multipliées à l'infini de telles, légères, productions ; malentendu purement commercial, dont sans aucun doute auront encore à souffrir ces artistes.

Aqui, o sujeito é reiterado, tornando mais palatável a sentença, facilitando o trabalho do leitor. Trata-se, no limite, de uma solução que acaba prejudicando a economia do texto por se utilizar de uma reiteração que dificilmente constaria na prosa de Mallarmé.³⁴⁵

Face a tais apontamentos, parece legítimo um questionamento a respeito da contribuição desse projeto retradutório. Ora, ao escavar a forma da prosa tardia de Mallarmé, formalizando duas de suas “regras” gramaticais, Ronat produz um estudo de peso sobre o ritmo poético-conversacional da prosa tardia, ao passo que, ao buscar deliberadamente

³⁴⁵ Para justificar essa ponderação, vem à mente um outro célebre trecho de “Crise de vers” (OC II, 2003 [1897]: 205), no qual é possível verificar o mesmo tipo de separação do núcleo duro da sentença (aqui não sujeito/predicado, mas sujeito/verbo/complemento), sem qualquer reiteração: “**Le besoin de poétiser**, par opposition à des circonstances variées, **fait**, maintenant, après un des orgiaques excès périodiques de presque un siècle comparable à l'unique Renaissance, ou le tour s'imposant de l'ombre et du refroidissement, pas du tout ! **que l'éclat diffère, continue** : la retrempe, d'ordinaire cachée, s'exerce publiquement, par le recours à de délicieux à peu près.” [“A necessidade de poetizar, por oposição a circunstâncias variadas, faz, agora, após um dos orgíacos excessos periódicos de quase um século comparável à única Renascença, ou a vez que se impõe da sombra e do resfriamento, de jeito nenhum! que o brilho difere, continua: a retêmpera, em geral escondida, se exerce publicamente, recorrendo a deliciosos quases.”]

soluções no limite da agramaticalidade para a retradução, a autora acaba gerando alguns ruídos nos modos como o sentido pode se construir, já que há proposições que se mostram demasiado repetitivas.

De um lado da página, Keseljevic parece privilegiar, com um *princípio de neutralidade* desaguando num *princípio de apagamento*, a ideia de *inacabamento*. Do outro lado da página, Ronat tenta, através de um *princípio de exagero*, tornar visível a *sintaxe* de Mallarmé, como faz Manet com o *ar*³⁴⁶, minimizando, paradoxalmente, o fato de estar trabalhando com “The Impressionists” e não com qualquer outro texto do poeta – atitude também presente, aliás, na versão da colega.

Com efeito, embora tenham ambas escrito sobre o artigo de 1876, Keseljevic e Ronat parecem, na tradução, se preocuparem menos com os elementos que envolvem esse texto – sua história, seu lugar na obra de Mallarmé – do que com o exercício linguístico em curso. Nas palavras de Ronat, em “Mallarmé, visible syntaxe”:

Uma reconstituição teria exigido, por exemplo, ter em conta a data do texto e o estilo mallarmeano nesse estágio de desenvolvimento; a predileção de regras entre as potencialidades. *Considere, ao contrário, na tradução, pelo menos, a gramática mallarmeana como um condensado sincrônico de todas as etapas de sua escritura.*³⁴⁷ (26/27, 1976: 174, grifos meus)

Keseljevic tampouco se prende a qualquer preceito de “reconstituição” – a própria estrutura de seu projeto, pela diferença de direcionamento entre as partes, não o favoreceria.

Em poucas palavras, o que se prioriza, nesse projeto partilhado entre as duas tradutoras, como foi mencionado anteriormente, são ideias de *processo* e de constituição do *sentido*, tal como teoriza Robel (1973) alguns anos antes. Trata-se, inclusive, da primeira reivindicação das autoras, estabelecida, como foi visto, nos dizeres de Ronat: *seguir as hipóteses* do estudioso francês ao empreender as traduções de “The Impressionists”.

Mas, à exceção das duas ideias expressas acima, quais seriam essas hipóteses? Em “Translatives” (1973), texto publicado na *Change* 14, Robel adentra um pouco numa

³⁴⁶ Checcaglini frisa, em contraposição, a importância (2004: 128) de chamar esses preceitos retradutórios de *princípio*: “O ‘princípio’ não indica uma origem absoluta, nem uma regra convencional, mas um começo, um funcionamento” [“Le ‘principe’ n’indique pas une origine absolue, ni une règle conventionnelle, mais un commencement, un fonctionnement”]. Isso não me parece, entretanto, invalidar a leitura desenvolvida aqui, justo o oposto: é tentando pensar em tendências, e não em determinações, que venho estruturando o capítulo em curso.

³⁴⁷ “Une reconstitution aurait exigé par exemple de tenir compte de la date du texte, et du style mallarméen à ce stade de développement, à savoir la sélection préférée des règles parmi les potentialités. J’ai, au contraire, dans la traduction du moins, considéré la grammaire mallarméenne comme un condensé synchronique de toutes les étapes de son écriture.”

discussão a respeito de questões que hoje entendemos ser do âmbito da disciplina retradutória. Ele o faz, é claro, de maneira incipiente³⁴⁸: não se trata de pensar a retradução como questão teórica – a qual, em francês, só seria formalizada em 1990, justamente, no “La retraduction comme espace de la traduction” de Antoine Berman³⁴⁹ –, e sim de pensá-la como sinônimo de várias traduções possíveis para um mesmo texto fonte. Essas muitas traduções seriam, para Robel, uma forma de entender a ideia de *sentido do texto*, que, segundo ele, proviria do “conjunto de todas as traduções significativamente diferentes”³⁵⁰ (1973: 8), uma vez que “um texto não pode existir sem tradução; que um texto que não pode ser traduzido não possui nenhum *sentido*; que a tradução diz o sentido do texto.”³⁵¹ (1973: 8, grifo do autor) As traduções poéticas, segundo defende o autor, deveriam, dessa forma, ser teorizadas de maneira “experimental” (ROBEL, 1973: 9) – tal como pretendem Ronat e Keseljevic (relembro: *esse texto nos importa, enfim, pois ele nos dá a oportunidade de uma experimentação*).³⁵²

É interessante, em vista de todos esses fatores, perceber o modo como as retraduições de Keseljevic e Ronat respondem, de variadas maneiras, às teorias linguísticas e tradutórias que lhes são contemporâneas e à leitura de Mallarmé em vigor à época. Nelas, o Mallarmé que está em jogo é o poeta da *experiência*, do *inacabamento* de obras como *Igitur* ou *Notes pour le Livre*. Um Mallarmé cuja vida *amputada* da obra (lembremos de Millan, no capítulo

³⁴⁸ O próprio termo *retradução* não é utilizado.

³⁴⁹ Agradeço a Thiago Mattos pela lembrança. O assunto é tratado em detalhes no livro que Mattos escreveu com Faleiros, Cf. FALEIROS, Álvaro; MATTOS, Thiago. *Retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.

³⁵⁰ “un texte est l’ensemble de toutes ses traductions significativement différentes”.

Em vista da citação, não se poderia deixar de trazer à tona a semelhança com o Derrida de “Des tours de Babel” (2002 [1985]: 11), para quem a tradução seria “inadequada para suprir aquilo que a multiplicidade nos interdiz”, uma tarefa “necessária e impossível” (DERRIDA, 2002 [1985]: 21) – os trechos entre aspas foram traduzidos por Junia Barreto (*Torres de babel*, 2002).

Em contraposição, algumas décadas depois, Meschonnic criticaria (2012 [1999]: 85) incisiva e diretamente a colocação de Robel, embora sem citar o nome do autor: “Segundo esse formalismo, um texto seria ‘l’ensemble de ses traductions significativement différentes’. Mas é linguisticamente e poeticamente impossível. Uma tradução sendo uma historicidade específica, um ato de linguagem específico. Um texto e suas traduções estão em histórias e línguas diferentes. Não há unidade cultural entre um texto e suas traduções.” [“Selon ce formalisme, un texte serait ‘l’ensemble de ses traductions significativement différentes’. Mais c’est linguistiquement et poétiquement impossible. Une traduction étant une historicité spécifique, un acte de langage spécifique. Un texte et ses traductions sont dans des histoires différents. Il n’y a pas d’unité culturelle d’un texte avec ses traductions.”]

³⁵¹ “un texte ne peut exister sans traduction ; qu’un texte qui ne peut être traduit n’a aucun *sens* ; que c’est la traduction qui dit le sens du texte.”

³⁵² E em se tratando de experimentos, qual não é a surpresa do leitor brasileiro que toma em mãos a *Change 14* e se depara com o nome de Haroldo de Campos ladeando uma tradução para o francês, de Inês Oseki-Depré, do célebre “Da tradução como criação e como crítica” (1962). Mais do que isso, é curioso ver que, no próprio “Translatives”, Robel cita como exemplo as traduções que Haroldo fez de Maiakovski.

anterior), por sua vez amputada do tempo, parece encontrar par no privilégio que Ronat demonstra pelo sincronismo. Em resumo, um poeta que parece justificar, segundo a crítica de Austin, *interpretações tão amplamente divergentes*, sem ser limitado ao contexto de seu trabalho como um todo ou à tradição com a qual trabalhou. É contudo igualmente interessante perceber nesse grande – duplo, mesmo triplo – projeto da revista *Change* o modo como essas versões tão distintas do mesmo texto se mostram afins. Elas tomam liberdades em quantidade com relação ao texto do poeta, manifestando um claro ímpeto de dessacralização que, como foi mostrado no início deste item, nem sempre pode ser encontrado nas decisões de um Marchal ou de uma Checcaglini, os mais recentes estudiosos a trabalharem com “The Impressionists”. Interessa, por fim, ressaltar novamente a qualidade dos paratextos produzidos por Keseljevic e Ronat – sobretudo o estudo desta última, sobre a sintaxe de Mallarmé –, que Checcaglini com razão entende serem (2004: 125), em conjunto, o “primeiro e o último estudo sistemático dessa tradução [o texto em inglês] e desse artigo [“The Impressionists”]”.³⁵³

Quase 30 anos separam a publicação da *Change* da retradução que Marchal empreendeu para a nova edição da Pléiade ou mesmo da última retradução realizada até agora na França, pelas mãos da já tão citada Checcaglini.

O interstício é significativo. Do ponto de vista teórico, entre os anos 1970 e os anos 2000, a *retradução* se transformou, efetivamente, numa questão teórica de peso nos Estudos da tradução, e, simultaneamente, o olhar para o caráter manipulativo das reescrituras, conforme proposto por Lefevere (1992), tornou-se de fundamental importância tanto para pesquisas sobre recepção, quanto para trabalhos de história literária, como para investigações a respeito da própria retradução – ainda mais quando é questão de um pensamento comparativo. Em se tratando de Mallarmé, sob outro aspecto, são 30 anos que assistiram à publicação de toda a correspondência e demais documentos concernentes à vida do poeta, além de dois volumes das *Obras completas*, em edição crítica muito bem cuidada; uma época

³⁵³ Na íntegra: “Essas traduções são o centro do primeiro e último estudo sistemático dessa tradução [o texto em inglês] e desse artigo [“The Impressionists”], evidenciando os problemas que ela coloca e que excedem o domínio linguístico. A tradução é considerada como uma prática teórica (faz parte do projeto da *Change*).” [“Ces traductions sont le centre de la première et dernière étude systématique de cette traduction et de cet article, mettant en évidence les problèmes qu’elle pose et qui excèdent le domaine linguistique. La traduction est considérée comme une pratique théorique (c’est dans le projet de *Change*).”]

que reivindicou – que vem reivindicando –, como mostrei no capítulo anterior, um estreitamento dos laços entre a vida, a obra e o momento histórico de Mallarmé.

As duas mais recentes retraduições se inserem e dialogam – na maior parte das vezes – com esse novo contexto. Marchal e Checcaglini conhecem e estudaram em detalhe as versões francesas de “The Impressionists” que vieram antes; ambos tiveram, mais do que isso, a possibilidade de escolher, como o início deste item procurou expor, de qual texto fonte seria melhor partir³⁵⁴. Consequentemente, o gesto retradutório desses estudiosos vem acompanhado de um gesto crítico, fato que torna, tanto uma retradução como a outra, ricas em escolhas e paratextos.

E, no entanto, essa percepção não impede – ao contrário, até mesmo estimula –, viu-se no início desta reflexão, um olhar questionador para tais retraduições. É sob essa lente que se desenrolarão as últimas páginas da discussão em curso.

Bertrand Marchal, a esta altura da dissertação, talvez dispense apresentações. Professor titular da Sorbonne Université, Marchal escreveu, organizou e editou grande quantidade de obras de e sobre Mallarmé, assim como sobre outros escritores do século XIX. Sua retradução de “The Impressionists” foi realizada especialmente para a publicação das novas *Obras completas*, carregando, como novidade, a observância de que, após quatro retraduições já publicadas, reconfigura-se o lugar do estudo de 1876 na roda de recepção ligada à obra mallarmeana. Quase uma década depois desse lançamento, Gambier comentaria (2011: 59) eventos do mesmo tipo nos seguintes termos: “a retradução não pode ser um retorno direto sempre para mais perto do texto fonte (sempre mais *sourcière*)^[355]; ela é interpretação, a um só tempo porque o original pode ser publicado numa nova edição e porque a escritura desse original ganhou um novo lugar no sistema receptor”³⁵⁶.

É esse, com efeito, o caso da retradução de Marchal. A Pléiade de 2003 é também, recordemos, a *segunda* vez que se publica o texto inglês na França. Por conseguinte, a diferença em termos de publicação e de distância temporal implica um outro estado de texto e um outro lugar no sistema receptor, comparados àqueles de 1968.

³⁵⁴ E, nessas condições, a retradução de Marchal poderia até mesmo ser entendida como uma primeira tradução. De acordo com Faleiros (2009: 149), “talvez [...] seja outra a sua fonte ‘original’ e, por não trabalhar com a mesma edição, a tradução possa até ser considerada primeira.”

³⁵⁵ Essa ideia parece estar, viu-se anteriormente, no cerne da reflexão de Berman (1990).

³⁵⁶ “La retraduction ne peut pas être un retour direct toujours au plus près du texte-source (toujours plus *sourcière*) : elle est interprétation, à la fois parce que l’original peut être publié dans une nouvelle édition et parce que l’écriture de cet original a pris une nouvelle place dans le système récepteur.”

A decisão de propor uma nova retradução deixa à mostra uma clareza de que, diante dessa reconfiguração no sistema – da qual participam as quatro retraduições anteriores –, uma nova *interpretação*, para falar com Gambier, se faz primordial. Trata-se de um pensamento – ainda que não exatamente sistematizado – sobre a *retradução* como questão teórica, o qual se esboça, ademais, ao lado do fato de que nunca antes “The Impressionists” havia sido traduzido por um especialista tanto em XIX como em Mallarmé; um estudioso que, ao mesmo tempo, demonstra particular interesse pelas problemáticas artísticas, principalmente impressionistas, em vigor naquele fim de século. Pensando nisso, Checcaglini (2004: 126) sugere que a retradução de Marchal retomaria alguns pontos da de Verdier – ideia justificável no plano teórico, posto serem ambos pensadores que possuem forte ligação com as artes visuais³⁵⁷ –, mas a autora não chega a exemplificar tal apontamento.

Uma relação mais forte com Verdier, mesmo se à distância, talvez esteja antes em certo *modus operandi* de historiador, pois, pela primeira vez na recepção de “The Impressionists”, consegue-se identificar a proveniência da única citação textual constante no artigo.

Até 2003, um trecho em *middle english*, “when the yonge leves on the lyte wode, waxen al with wille”, utilizado no momento em que Mallarmé comenta a atividade de Sisley, permanece outro dos mistérios ligados a esse texto. Barthelme não chega a traduzi-lo. Verdier o transpõe em “quand les jeunes feuilles sur les branches légères poussent à l’envi” e o insere na retradução, sem aspas, como ele fizesse simplesmente parte do texto. Keseljevic também o traduz, propondo “les jeunes pousses sur les ramilles croissent toutes allègres”, mas marcando a citação entre aspas – embora sem nenhuma nota de esclarecimento. Ronat o insere em inglês mesmo, tal como consta na publicação de Barbier, puxando uma nota de rodapé para a seguinte tradução: “quand les jeunes feuilles sur la branche légère, toutes poussent avec désir”.

Marchal, como alguns de seus antecessores, decide inseri-lo em tradução (“quand les jeunes feuilles poussent avec ardeur sur les bois légers”), entre aspas. Não obstante, puxa

³⁵⁷ Embora – contrariamente a Verdier – a especialidade de Marchal seja a literatura, algumas de suas disciplinas na Sorbonne são sobre as relações entre a pintura e a literatura no fim do XIX. Em 2015, quando de meu primeiro período na Universidade, segui um curso do professor sobre a crítica de arte de Huysmans e suas relações com a obra de Gustave Moreau e a poesia *fin de siècle*, partindo da novela *À rebours* (1884). No ano passado, 2018, durante o período em que Marchal supervisionou esta pesquisa, tive a oportunidade de acompanhar seu curso sobre as relações entre a crítica de arte de Zola e o impressionismo, a partir do romance *L’œuvre* (1886). Já no âmbito das publicações, o livro *Salomé* (2005) carrega uma importante reflexão sobre as artes visuais. O autor também escreveu, em 2011, um artigo sobre “The Impressionists”, intitulado “Mallarmé critique d’art ?” (título que, aliás, provoca “Mallarmé critique d’art” (1974), artigo de Austin).

do trecho uma nota contendo a explicação que até então faltava para o excerto. Segundo ele (*in* OC II, 2003: 1705):

essa citação é evidentemente difícil de ser identificada a partir de uma retradução. Mas o problema se complica ainda mais quando se descobre que o texto inglês não é uma citação traduzida, e sim uma citação original de uma canção da escola normando-saxã sobre a primavera, conservada nos *Harleian Manuscripts* do British Museum, e publicada por Thomas Warton (1728-1790), em seu *History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century*, 1774-1781, vol. I, p. 29.³⁵⁸

Ao fim da nota, o especialista se indaga se a citação foi inserida ali pelo próprio Mallarmé – e se sim, considera que ela deveria figurar em inglês no manuscrito francês –, mas termina por ponderar que o mais provável é ela ter sido acrescentada pelo tradutor, fosse por vaidade – “uma citação que não constava no texto francês”³⁵⁹ (MARCHAL *in* OC II, 2003: 1705) –, fosse na tentativa de produzir uma equivalência, em *middle english*, de alguma citação que Mallarmé talvez tivesse empregado em *ancien français* ou em francês renascentista. Checcaglini vai além, oferecendo ao leitor o nome do poema de onde vem a citação e o século no qual foi produzido. Em sua retradução, ela opta por inserir a citação em inglês mesmo, com versão francesa em nota – “quand les feuilles jeunes sur bois léger, poussent par leur volonté” –, acompanhada do seguinte esclarecimento: “Citação de verso que faz parte da mais velha tradição inglesa, de um poema, ‘Spring-tide’, de um autor anônimo do século XIV.”³⁶⁰ (2006: 64)

Do ponto de vista textual, um aspecto da versão de Marchal que possivelmente reflete seus anos de estudo sobre Mallarmé – muito embora não seja uma exclusividade do especialista – é uma tentativa de sublinhar, no modo de construir a retradução, alguns termos e fórmulas particularmente mallarmeanos, aos quais outros tradutores nem sempre atentaram. Exemplo disso é a tradução do inglês “universal suffrage”.

Mesmo em inglês, essa expressão não passaria batido para o leitor habituado aos trabalhos do poeta, que quase imediatamente faria a relação com a “universel *reportage*”³⁶¹

³⁵⁸ “Cette citation est évidemment difficile à identifier à partir d’une retraduction. Mais le problème se complique encore quand on découvre que le texte anglais n’est pas une citation traduite, mais une citation originale, celle d’une chanson sur le printemps de l’école normande-saxonne conservée dans les *Harleian Manuscripts* du British Museum, et publiée par Thomas Warton (1728-1790) dans son *History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century*, 1774-1781, vol. I, p. 29.”

³⁵⁹ “une citation là où le texte français n’en comportait pas”.

³⁶⁰ “Citation de vers faisant partie de la plus vieille tradition anglaise, d’un poème, “Spring-tide”, d’un auteur anonyme du XIV^e siècle.”

³⁶¹ “universel *reportage*”.

de “Crise de vers” (OC II, 2003 [1897]: 212, grifo do poeta). De todos os tradutores, apenas Marchal e Ronat inverteram a fórmula, que em francês corrente ficaria “suffrage universel”, como traduziram Verdier, Keseljevic e Checcaglini³⁶², mas que, seguindo o esquema do poema-crítico, seria mais provavelmente “universel suffrage”, como o traduziram os dois primeiros.

Outro exemplo da tentativa, também pensado a partir de um trecho de “Crise de vers”, é o uso de uma palavra peculiar como “retrempe”³⁶³, por exemplo. No poema-crítico (OC II, 2003 [1897]: 213), tem-se o trecho “le vers [...] niant, d’un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l’artifice de leur **retrempe** alternée en le sens et la sonorité”³⁶⁴. Já em “The Impressionists”, para um trecho como “the scope and aim (not proclaimed by authority of dogmas, yet not the less clear), of Manet and his followers is that **painting shall be steeped again in its cause**, and its relation to nature”, Barthelme, Marchal e Checcaglini utilizaram o verbo “retremper”, a primeira propondo “la peinture **se retrempe** dans sa cause”, o segundo, “la peinture doit **être retrempée** dans son principe”, e a terceira, “la peinture doit **se retremper** encore dans sa cause”. Os outros tradutores utilizam “se plonger” (Verdier), “retourner” (Keseljevic) e “baigner” (Ronat).

Em contrapartida, essa segunda edição do artigo inglês de Mallarmé traz dois tipos de problemas textuais sérios, apontados por Checcaglini com o auxílio de Andrew Eastman, professor de língua e literatura inglesa e anglo-americana na Université de Strasbourg (CHECCAGLINI, 2004: 126).

Os primeiros, de língua, foram comentados no início deste item – são, em sua maioria, erros de grafia e concordância. Os segundos, como no caso de Verdier (que deixa de traduzir, lembro aqui, “each work should be a new creation of the mind”), são a sumária exclusão, sem motivo aparente, no próprio texto inglês, das duas frases a seguir (CHECCAGLINI, 2006: 121): 1) “and as showing how he has patiently mastered the idea”; e 2) “English Preraphaelitism, if I do not mistake, returned to the primitive simplicity of mediaeval ages”.

O fato não deixa de ser curioso: por que Marchal teria deixado de lado tais sentenças? Se, por um lado, a primeira delas não revela muita coisa ao leitor, a segunda –

³⁶² Barthelme não chega a traduzir esse trecho.

³⁶³ “retêmpera”.

³⁶⁴ “o verso [...] negando, com um traço soberano, o acaso restante nos termos apesar do artifício da retêmpera alternada entre o sentido e a sonoridade”

com a menção ao pré-rafaelismo inglês –, como no caso da sentença excluída por Verdier, tem clara importância no percurso de história da arte que Mallarmé procura construir ao longo do texto. Ora, teria sido mero *descuido* do próprio Marchal ou de alguma instância editorial na Gallimard? Se não, qual seria o interesse em retirar tais frases, sem maiores explicações? A resposta para essas perguntas – como para tantas outras no que compete ao trajeto de “The Impressionists”, tem-se visto – subsiste apenas no campo da conjectura.

A retradução de Checcaglini, a última de que se tem notícia, mesmo em se utilizando da correção de Mallarmé e tomando por base o texto inglês publicado na Pléiade, incorpora essas duas sentenças.

Isabella Checcaglini – talvez tenha tardado a apresentação – é uma editora e estudiosa italiana, radicada em Paris. Ela defendeu, em 2008, uma tese de doutorado sobre Mallarmé e Nietzsche na Université Paris 8, intitulada “Lecture critique et critique de la lecture : le ‘Théâtre’ et le ‘Livre’ de Mallarmé”, época em que também fundou a casa editorial Ypsilon Éditeur – cujo objetivo primeiro foi publicar uma edição revista do *Coup de dés*, acompanhada das célebres ilustrações de Odilon Redon.

Dois anos antes desses eventos, em 2006, Checcaglini lança uma antologia sob o título *Stéphane Mallarmé : Édouard Manet*, pela editora independente L’atelier des Brisants. A antologia se propõe a pensar as relações – de amizade, de trabalho – entre os dois artistas, compendiando quadros e desenhos de Manet, bem como todas as publicações nas quais o pintor e o poeta trabalharam juntos, sendo o *Corvo* e o *Fauno* em versão *fac simile*. Ela é aberta com um ensaio sobre essas relações, seguido pelo “Jury de peinture”, pelas três *gossip* artísticas e, logo na sequência, a retradução da organizadora para “The Impressionists”. Mas a falência da casa editorial, pouco depois do lançamento, tirou completamente o livro de mercado, de forma que, embora recente, ele atualmente só pode ser encontrado em sebos ou bibliotecas, fato que reduz significativamente seu alcance – ainda mais tendo em vista que as demais retraduições saíram em periódicos de alta circulação e/ou casas editoriais de grande porte, como a Gallimard.

A contribuição retradutória de Checcaglini é, no entanto, provavelmente a melhor amparada entre todas as outras. Não só por ser a última, e por isso se beneficiar de todo o adensamento crítico envolvido na historicidade do texto de Mallarmé, mas pelo tipo de conexão que a tradutora procura estabelecer com as retraduições precedentes. Para Faleiros (2009: 149), “a maneira como aquele que re-traduz se relaciona com as traduções anteriores indica, por sua vez, o alcance crítico de sua retradução”. Ora, Checcaglini soube sem dúvida

aproveitar, em seu trabalho retradutório, tudo o que estava a seu alcance: ela não apenas estudou em profundidade as relações entre Mallarmé e Manet, no livro supracitado, mas escreveu o único trabalho crítico existente até agora sobre a situação editorial e as retraduições de “The Impressionists” – e que talvez seja o artigo a que mais recorri ao longo deste capítulo –: “Mallarmé en anglais” (2004). Não apenas: como o de Marchal, seu projeto tem a ver com um reposicionamento de “The Impressionists” na roda de leitura mallarmeana face à publicação da nova Pléiade e aos novos debates trazidos à tona pela questão da *retradução* como conceito crítico e teórico. Trata-se, por fim, de um projeto que, também como o anterior, está ligado a uma determinação editorial.

Tomando por paradigma o livro no qual se insere, há nessa retradução um elã de pensar as relações entre Mallarmé e Manet, relações que são, para a tradutora, a principal justificativa de sua retradução. Segundo ela (CHECCAGLINI, 2006: 121):

A razão de se lançar nessa empreitada é, portanto, justificada pelo fato de que enfim, e pela primeira vez, um livro vai mostrar a importância de uma relação, que não é somente a de dois homens, mas ‘a amizade de dois espíritos’^[365], formadora pela troca que a sustenta. A importância dessa relação, mostrada pouco a pouco no trabalho ‘duvidoso’ e cem vezes retomado dessa tradução [“The Impressionists”], deu-lhe [à retradução de Checcaglini] seu sentido, orientando sua compreensão na direção da pesquisa sobre a visão que Mallarmé tinha do trabalho de Manet, e deste sobre o movimento que, apesar de tudo, ele inicia.³⁶⁶

É questão, portanto, de um projeto calcado nos pontos de contato entre a poesia e a pintura, entre a prática de Manet e a de Mallarmé; na amizade que unia os dois confrades.

Trazendo a empreitada para o plano textual, Checcaglini esclarece (2006: 121) o objetivo ao qual se propôs:

Tratou-se, portanto, de traduzir o mais literalmente possível – procurando, como quer Mallarmé, ‘chegar da frase à letra’^[367] – o que, a priori, não parecia merecer tanto esforço para alcançar, se não a impossível exumação da escritura de Mallarmé, ao menos o encaminhamento de seu pensamento. A partir disso, a empreitada parou de ser vã e, se ela não enriquecia a obra

³⁶⁵ Em francês “l’amitié de deux grands esprits”, a citação é de Bataille. Cf. BATAILLE, Georges. *Manet*, Skira, 1955, p. 25.

³⁶⁶ “La raison de se lancer dans cette entreprise est donc justifiée par le fait qu’enfin, et pour la première fois, un livre va montrer l’importance d’une relation qui n’est pas seulement celle de deux hommes mais ‘l’amitié de deux grands esprits’, formatrice par l’échange qui la sous-tend. L’importance de cette relation, apparue peu à peu dans le travail ‘douteux’ et cent fois repris de cette traduction, lui a donné son sens en orientant sa compréhension vers la recherche de la vision que Mallarmé avait du travail de Manet et de celui du mouvement que, malgré lui, il initie.”

³⁶⁷ O trecho, em francês “arriver de la phrase à la lettre”, pertence ao “Notes sur le langage” (OC I, 1998 [1869-1870]: 508).

de Mallarmé, ao menos buscava um testemunho de sua íntima e apaixonada acquiescência a um pensamento sobre arte que, de uma maneira profética, parecia-lhe determinante para o presente e para o futuro.³⁶⁸

Ora, se por um lado os desígnios temáticos desse projeto são facilmente compreensíveis – apesar de não serem tão facilmente identificáveis no texto da retradução –, por outro os desígnios tradutórios se mostram algo obscuros. O que significaria, em todo caso, *traduzir o mais literalmente possível*?³⁶⁹ Ou ainda, como pretender alcançar o *encaminhamento do pensamento de Mallarmé*? São perguntas de difícil solução, para as quais não se tem resposta certa.

De todo modo, é interessante que Checcaglini se refira à aproximação com a escrita original em francês – perdida, do manuscrito ausente – como uma *impossível exumação*. Numa mão, a expressão empregada lembra a tentativa de *reconstituição* desse original francês, a qual Keseljevic e Ronat repudiavam em se tratando de suas respectivas retraduições – mesmo considerando-a um procedimento possível, para o qual bastaria, nas palavras de Ronat, *ter em conta a data do texto e o estilo mallarmeano nesse estágio de desenvolvimento; a predileção de regras entre as potencialidades*. Na outra, ela nos reenvia ao *calendário de exumações* ao qual Marchal se referia, no capítulo anterior, para problematizar esses que ele chamava de *avatares de Mallarmé*, resultado de um *século que multiplicou Mallarmé, ou que não cessou de reinventá-lo através dos discursos sucessivos ou simultâneos*, retirando o poeta de seu próprio tempo, em crítica inteiramente direcionada àquelas mesmas tendências linguístico-filosóficas que parecem pautar as retraduições de Keseljevic e Ronat.

Sintetizando esses dois comentários críticos, Checcaglini também não busca *reconstituir* a escrita mallarmeana – procedimento que ela considera, como se vê acima, *impossível* –, nem tampouco *retirar o poeta de seu tempo* – afinal, é questão de um projeto que busca interpretar o artigo de 1876 por meio das relações, não só entre dois artistas, mas entre duas pessoas, entre dois amigos, dois contemporâneos. Em outras palavras, a descrição da tradutora, embora um tanto enigmática, demonstra claramente uma preocupação em

³⁶⁸ “Il s’est donc agi de traduire le plus littéralement possible – en cherchant, comme le veut Mallarmé, à ‘arriver de la phrase à la lettre’ – ce qui, a priori, ne semblait pas mériter cet effort pour atteindre, non pas l’impossible exhumation de l’écriture de Mallarmé, mais le cheminement de sa pensée. Dès lors, l’entreprise cessa d’être vaine et, si elle n’enrichissait pas l’œuvre de Mallarmé, du moins procurait-elle un témoignage de son acquiescement intime et passionné à une pensée de l’art qui, d’une manière prophétique, lui paraissait déterminante pour le présent et le futur.”

³⁶⁹ Sobre isso, é interessante lembrar que uma reivindicação parecida já havia aparecido na retradução de Marchal. Cito novamente o especialista, com negrito meu: *na falta do original francês, apresentamos então o texto inglês, em rodapé, assim como uma retradução tão fiel quanto possível dessa ‘excelente tradução’ esmaltada de ‘alguns contrassensos’*.

estabelecer *um diálogo temporalmente e retórico-formalmente marcado*, lembrando aqui das palavras de Faleiros, citadas ao fim do item anterior. O que parece estar em jogo nesse projeto, talvez tanto quanto retraduzir Mallarmé, é, ainda pensando com o teórico, a compreensão de que “uma crítica do fazer poético pode se dar, também, por meio da retradução poética” (FALEIROS, 2009: 150). Ou seja, o interesse do projeto de Checcaglini parece se dar na medida em que, além de, em primeiro lugar, a *retradução* ser, para ela, efetivamente uma *questão*, sua abordagem, “mais histórica e dialógica, [...] se desvincula de uma atitude apaixonada e sincrônica”³⁷⁰ (FALEIROS, 2009: 152).

Mas essa clareza teórica não deixa de vir carregada de contrassensos.

Dentre eles, parece-me particularmente interessante o modo como a retradução da italiana, ao retomar um pouco todas as retraduições anteriores, incorre às vezes num esforço para optar por um outro direcionamento em relação a estas, o que não raro resulta em soluções mais distanciadas do texto inglês, ou ainda, em interpretações algo desmesuradas. A ocorrência talvez seja, entretanto, relativamente presente em trabalhos de retradução tão bem informados como o de Checcaglini. Enrico Monti a resume (2011: 23) da seguinte forma: “com efeito, após ter examinado as traduções existentes, o retradutor poderia ser levado a se diferenciar de seus predecessores, ao ponto de introduzir mudanças forçadas...”³⁷¹. Parece ser o que a levou a se equivocar na tradução do trecho “yet I must own that **I have not consulted many persons** on this obscure and delicate point”, para o qual propôs “encore que, je dois l’avouer, **je n’ai consulté personne** sur ce point obscur et délicat”, substituindo “não muitas pessoas” [“not many persons”] por “ninguém” [“personne”].

Outro exemplo disso, talvez um pouco mais complexo, se dá a ver quando, para um trecho como “why is it needful to represent the open air of gardens, shore or street, when it must be owned that the chief part of modern existence is passed **within doors**?”, ela traduz “pourquoi est-il nécessaire de représenter le plein air des jardins, de la plage ou de la rue, quand il faut bien reconnaître que la majeure partie de l’existence moderne se passe **entre quatre murs** ?”, cuja superinterpretação de uma expressão corrente como “within doors”, para a qual todos os outros tradutores preferiram “intérieur”, aparece, por um lado, de maneira algo deslocada, uma vez que consiste numa referência a *Entre quatre murs* (1859-

³⁷⁰ Recordo aqui, inclusive, a defesa de Ronat em relação ao sincronismo como pilar de seu projeto tradutório (*considere[i] [...] a gramática mallarmeana como um condensado sincrônico*).

³⁷¹ “en effet, après avoir examiné les traductions existantes, le traducteur pourrait être poussé à se différencier de ses prédécesseurs jusqu’à introduire des changements forcés...”

1860), nome que o poeta, no auge de seus 17 ou 18 anos, deu ao conjunto de seus poemas de colégio³⁷². Por outro lado, valeria notar que a solução possui uma ligação direta com a obra de Mallarmé, aproximando-nos da poética mallarmeana e permanecendo no universo de possibilidades apresentado por sua obra.

Essa última escolha tradutória é significativa para se pensar o projeto de Checcaglini.

Entre quatre murs não saiu nas *Obras completas* de 1945, e embora Mondor o tenha publicado quase dez anos depois, em *Mallarmé lycéen* (1954), não parece desarrazoado falar que o livro circulou pouco – a tiragem teve apenas 200 exemplares. Com efeito, uma outra novidade das *Obras completas* de 1998 é a publicação corrigida do manuscrito mais acabado de *Entre quatre murs*, com comentários sobre todas as suas variantes. O livro só se tornou realmente um lugar comum para os mallarmeanos a partir dessa data, o que demonstra o modo como a nova Pléiade vem agindo sobre a recepção de Mallarmé, e a maneira como o mais recente paradigma crítico sobre os escritos do poeta, incluindo a organização de sua documentação, se faz presente na última retradução de “The Impressionists”. Isso demonstra, igualmente, a *maturidade* dessa retradução – recobrando aqui Faleiros (2009). Uma maturidade que não parece estar relacionada com a passagem do tempo ou com qualquer tipo de *evolução*, como sugeriria Berman (1990) segundo a crítica de Gambier (2011), mas que se orienta por um projeto numa mão inovador – sendo mais temático do que estilístico – e, na outra, *reflexivo* – tendo por base um “adensamento crítico” (FALEIROS, 2009: 152) e por horizonte uma “historicidade do traduzir” (FALEIROS, 2009: 156).

³⁷² Trata-se, com efeito, de poemas escritos quando o jovem Mallarmé estava no Lycée de Sens, um colégio interno – daí o título. São, portanto, poemas com forte ascendência mussetiana e hugoliana.

Considerações finais

Comecei o último capítulo deste trabalho chamando atenção para o caráter *indireto* das retraduições de “The Impressionists”; retraduições de um texto que é, ele próprio, uma tradução. Naquele início, eu ressaltava o fato de que não se trata de qualquer *tradução indireta* (um texto de uma língua pouco conhecida, traduzido para uma língua de maior divulgação, por sua vez retraduzido para uma terceira língua), mas de uma tradução indireta na medida em que há um retorno para a língua do primeiro texto, nesse caso uma língua amplamente divulgada – evento não muito frequente nos estudos da (re)tradução.

Ao longo deste percurso final, procurei mostrar o modo como essa “volta” – ou melhor, essas “voltas” – à língua da primeira escritura de “The Impressionists” – assim como os retornos do original inglês à primeira morada do texto de Mallarmé, a França –, produz e deriva de efeitos de recepção os mais diversos, e manipula o lugar desse texto na obra mallarmeana: se na primeira parte do capítulo, por meio da desvalorização – quando não da omissão – do texto, acompanhada de uma depreciação de sua qualidade como reescritura; na segunda, por meio dos variados tipos de relação que se produz com ele a partir da (re)tradução – documental, histórica, linguística, estética, estilística, editorial, temática.

O interessante de observar essas *manipulações* sob a ótica da retradução, é que elas parecem ser, ao menos no caso desse texto em particular, mais construtivas do que aquelas empreendidas do ponto de vista editorial ou crítico, ao contrário do que normalmente se julga ser o caso.

A tradução, como *forma mais reconhecível de reescritura*, nos dizeres de Lefevere, passa também por forma mais reconhecível de desvalorização. Assim, se na primeira parte do capítulo a questão para os editores e críticos era ressaltar a importância de “The Impressionists” *apesar de* ele ser uma tradução – quando, a bem dizer, trata-se de uma tradução instigante pelo aparente esforço em se aproximar do estilo de Mallarmé –, na segunda parte, sua importância parece ser dada justamente *porque* ele é uma tradução – porque essa tradução é produtiva do ponto de vista da leitura que fazemos de Mallarmé e porque ela permite um estudo inédito, impossível de outra forma, sobre a poética e o estilo mallarmeanos.

Este capítulo final, e na realidade, este trabalho como um todo, tiveram por consequência sucessivas atualizações da retradução em português que deu abertura à discussão desenvolvida até aqui. Em se tratando, por exemplo, dos problemas (re)retradutórios apontados nas últimas páginas, alinhei-me a algumas soluções que me pareceram pertinentes. Esclareço-as a seguir.

Foi meu intuito, por exemplo, manter todas as *circularidades* que encontrei pelo caminho, um pouco na esteira de Barthelme. Por isso, “he was **persistent** in his reiteration, unique in his **persistence**” (negritos meus) e “how that it is from an irrepressible instinct that **he paints**, and **he paints** as he does” (negritos meus) ficaram, em minha retradução, “ele era **persistente** em sua reiteração, único em sua **persistência**” e “como é a partir de um instinto irrepressível que **ele pinta**, e **ele pinta** enquanto o faz”. Da mesma forma, procurei manter todos paralelismos, de modo que “the principles they inculcated had revealed their meaning to the thoughtful **few** of the public **many**” (negritos meus) e “and then will come to **time of peace**. As yet it is but **one of struggle**” (negritos meus) se tornaram “os **atenciosos poucos** do **público muito**” e “e então chegará um **tempo de paz**. Por enquanto, é apenas **tempo de luta**”.

Como Verdier, optei, pelo vocábulo “assemblagem” para traduzir “assemblage”, inserindo uma breve nota explicativa, com indicativos de maiores explicações para o terceiro capítulo. De igual maneira, mantive em inglês a citação de “Spring-tide”, acrescentando, em nota, uma tradução para o português, acompanhada de esclarecimentos, tal como fez Checcaglini. Segui as intuições mallarmeanas de Marchal, utilizando “universal sufrágio” e “retemperada” para “universal suffrage” e “steeped again”; mas as levei adiante, insistindo no trabalho com algumas inversões de substantivo e adjetivo, bem como privilegiando a reproposição de paronomásias, exemplificadas nas soluções “o novo e anônimo nome de Édouard Manet” ou “o ar vivo se move e as folhas trepidam e tremem”. Por fim, talvez a maior relação entre minha empreitada com “The Impressionists” e os projetos de Ronat e Keseljevic esteja, não na própria retradução, mas no estabelecimento do original inglês: viu-se nas retraduições das autoras um ímpeto de dessacralizar os escritos mallarmeanos por meio de projetos inovadores do ponto de vista estilístico; em minha versão do texto inglês, esse mesmo ímpeto aparece na forma de uma correção do erro contido na correção de Mallarmé.

Em se tratando desse original inglês, busquei, além disso, ir no sentido contrário ao da crítica especializada e valorizar as soluções de Robinson. A extensão das sentenças, nesse sentido, foi, na medida do possível, mantida, como fica patente na transposição do trecho:

The airy foreground, even the furthestmost outlines of the sea and sky, have the perfection of an actual vision, and that couple yonder, the least details of whose pose is so well painted that one could recognize them by that alone, even if their faces, seen under the shady straw hats, did not prove them to be portrait sketches, give their own characteristics to the place they enliven by their visit.

Para o qual propus:

No arejado primeiro plano, até mesmo os mais distantes traçados de mar e céu têm a perfeição de uma visão real, e o casal adiante, com os mínimos detalhes de uma pose tão bem pintada que alguém poderia reconhecê-los por aí, ainda que os rostos, vistos sob a sombra dos chapéus de palha, não provassem serem eles esboços de um retrato, dão as próprias características ao lugar que os personagens avivam com sua visita.

Seguindo essa mesma ideia, a separação entre o início e o fim dos enunciados também permaneceu. O trecho

But in the midst of this, there began to appear, sometimes perchance on the walls of the Salon, but far more frequently and certainly on those of the galleries of the rejected, **curious and singular paintings** – laughable to the many, it is true, but nevertheless very disquieting to the true and reflective critic, who could not refrain from asking himself what manner of man is this? and what the strange doctrine he preaches? For it was evident that the preacher had a meaning; he was persistent in his reiteration, unique in his persistency, and his works were signed by the then new and unknown name of ÉDOUARD MANET. (negritos meus)

Teve a seguinte tradução:

Mas no meio disso, começaram a aparecer, porventura, nas paredes do *Salon*, mas muito mais certa e frequentemente nas galerias dos rejeitados, **pinturas curiosas e singulares** – risíveis para muitos, é verdade, mas ainda assim muito inquietantes para o crítico verdadeiro e esclarecido, que não poderia deixar de se perguntar que espécie de homem é esse? e que estranha doutrina ele prega? Pois era evidente que o pregador tinha um desígnio; ele era persistente em sua reiteração, único em sua persistência, e seus trabalhos eram assinados pelo então novo e anônimo nome de ÉDOUARD MANET.

Mas ainda que essas tenham sido algumas das contribuições importantes fornecidas pela análise para a retradução em português, algumas outras reflexões se deram antes de qualquer análise, ao longo da elaboração de minha versão preliminar.

Na própria citação em destaque acima, as perguntas que Mallarmé faz a respeito de Manet – em inglês: “what manner of man is this?” e “what the strange doctrine he preaches?” – me soavam particularmente familiares, mas inicialmente sem um motivo específico. Foi então que encontrei, numa versão online da *King James Bible* (Matheus, 8: 27), a seguinte

citação: “But the men marveled, saying, What manner of man is this, that even the winds and the sea obey him!”³⁷³. Ora, se isso corresponde a uma estratégia de Mallarmé, não é possível ter certeza – procurei também versões da bíblia em francês, mas nada se mostrou tão revelador. De qualquer forma, pareceu-me interessante o jogo proposto por Robinson, pois aparentemente há, de fato, uma certa aura de “salvador”, de “messias” na descrição inicial da atividade de Manet.

Para corroborar com tal leitura, sublinho outro trecho, mais adiante, que ecoa esse caráter algo religioso:

For several years a firm and implacable front was formed against its advance; until at length vanquished by its good faith and persistency, the jury recognized the name of Manet, welcomed it, and recovered from its ridiculous fears, till it reasoned lately and found it must declare itself **a sovereign pontiff, charged by his own faith with the cure of souls** and condemn him as **a heretic** and a public danger.

Que traduzi para:

Por anos formou-se uma frente firme e implacável contra seu avanço, até que, finalmente, vencido por boa fé e persistência, o júri reconheceu o nome de Manet, saudou-o e recuperou-se de seus receios ridículos, até enfim raciocinar e decidir que deveria declarar-se **pontífice soberano encarregado da cura das almas por sua própria fé**, e condená-lo como **herege** e perigo público.

Ainda sobre esse assunto, penso no parágrafo do texto inglês que se inicia por “**Bye and bye**, if he continues to paint long enough, and to educate the public eye – as yet veiled by conventionality – if that public will then consent to see the true beauties of the people, healthy and solid as they are, the graces which exist in the bourgeoisie will then be recognized and taken as worthy models in art, and then will come to time of peace.” Aqui, a presença da expressão em negrito, “bye and bye”, levou-me a investigar mais a respeito desse tipo de construção, e novamente, o esclarecimento veio de um achado online, na forma de um dado sobre a procedência, em inglês, dessa expressão. Segundo a página *Grammarist*:

“Bye and bye” é a mais antiga das duas [a outra expressão sendo “bye the bye”]. Seu significado original era “one by one” [“um por um”]. Chaucer, por exemplo, a utilizava com esse significado no fim do século XIV. Ela desenvolveu seus significados modernos por volta do século XVI, e apareceu em Shakespeare, na *King James Bible* e em muitos outros textos conhecidos dessa época. “Bye the bye” é dois séculos mais nova. Sendo

³⁷³ “Mas os homens se maravilharam, dizendo, Que espécie de homem é esse, a quem até os ventos e o mar obedecem?” Cf. King James Version, disponível em: <<https://www.kingjamesbibleonline.org/Matthew-8-27/>>, consultado em: 21 de junho.

originalmente “upon the by” ou “on the by”, tomou sua forma moderna a partir do século XVIII e passou a ser muito comum no século XIX.

Ambas caíram no desuso desde o pico [de utilização] no século XIX. Para falantes de inglês moderno, elas tendem a carregar um tom passadista, e “bye and bye”, em particular, tem ecos bíblicos, na medida em que seu uso, em inglês, está vinculado a traduções da bíblia e a hinos cristãos.³⁷⁴

Apesar disso, em minha retradução a expressão não carrega nenhum resquício bíblico. Restringi-me a utilizar “logo logo”, embora tenha tentado compensar a perda, de certa forma, traduzindo “meaning”, em “it was evident that the preacher had a meaning” por “desígnio”, em vez de por “significado” – solução empregada nas demais ocorrências dessa palavra.

É interessante nesse problema do vocabulário e das construções em alguma medida religiosos, por um lado, que todas as informações expostas acima concorrem para uma reiteração dessa curiosa presença cristã no texto de Mallarmé, principalmente tendo em vista que a década de 1870, como mostrei no segundo capítulo desta dissertação, marca para o poeta um cético período de edificação intelectual, que põe fim em sua crença num “Absoluto” e que seria a consequência da crise que o atormentou entre 1866 e 1869. Por outro lado, essa repaginação cristã aplicada a um movimento artístico, e sobretudo, a um pintor tão subversivo para sua época quanto Manet, pode estar vinculada, justamente, a esses mesmos preceitos céticos, como um tipo de olhar crítico, um modo de chamar atenção para essa nossa crença quase devota em todos os tipos de ficção que permeiam a sociedade, exatamente como a obra do próprio Manet chama atenção para essas mesmas ficções a partir da opção por uma perspectiva bidimensional, segundo o que propus no primeiro capítulo – *religião*, nesse contraponto, poderia, quem sabe, ter a acepção que lhe confere Marchal (1988).

Uma outra questão tradutória significativa me foi colocada na tradução da expressão “to impress upon”, que aparece em inúmeros momentos do texto de Mallarmé.

Como para muitas outras – a palavra “medium”, por exemplo, comentada no primeiro capítulo –, a melhor ideia para traduzi-la veio de um comentário do livro de Durand

³⁷⁴ “‘Bye and bye’ is the older of the two [the other one being “bye the bye”]. Its original sense was ‘one by one’. Chaucer, for one, used it in this sense in the late 14th century. It developed its modern senses by the 16th century and appeared in Shakespeare, the King James Bible, and many other well-known texts of that era. ‘By the by’ is a couple of centuries newer. Originally ‘upon the by’ or ‘on the by’, it took its modern form by the 18th century and was fairly common by the 19th century.

Both phrases have declined since their peaks in the 19th century. To modern English speakers, they tend to have an old-fashioned tone, and by and by in particular has a biblical ring because of its use in English translations of the Bible and in Christian hymns.” Cf. *Grammarist*, disponível em: <http://grammarist.com/usage/by-and-by-by-the-by/>, consultado em: 21 de junho de 2019.

(1998). Nele, o autor reflete sobre o excerto “the lively depiction of things as they appear to be, and vigorously excluded all meddlesome imagination”³⁷⁵, nos seguintes termos:

Formulação sutil posto que não cai na concepção tradicional de um realismo como representação exata das próprias coisas – ela marca que ele [Manet] parte antes de uma captação da aparência, de uma aparição das coisas para o olhar ou de um simulacro de ser (“as they appear to be”) –, mas também surpreendente: por um lado, ela parece emprestar ao movimento realista uma veleidade de impressão de si num espírito do público [...]; por outro lado, ela impõe ao ato realista um verbo – *to impress* – que não vai parar de aparecer e que não pode, em tal contexto inscrito sob tal título, não interferir no vocábulo do qual é raiz: *Impressionists*.³⁷⁶ (1998: 24, grifos do autor)

Assim, em todas as ocorrências de “to impress upon” ou “impression”, tentei propor soluções que envolvessem o verbo “impressionar” ou o substantivo “impressão”, buscando, como o texto inglês, insistir na grande inovação desse movimento de pintura, e ao mesmo tempo recordar ao leitor os dizeres de Victor Hugo sobre o próprio Mallarmé: “meu caro poeta impressionista”³⁷⁷ (FOWLIE, 1966: 551). A analogia entre as empreitadas críticas – no sentido da *crise* – a cargo da poesia e da pintura naquele final de século parece, em alguma medida, habitar essa caracterização.

Meu caro poeta impressionista, e embora Mallarmé a rigor não o tenha sido, tudo parece estar dito nessas quatro palavras: o mesmo tipo de desafio no qual se arriscaram os dois amigos, o mesmo grau de inovação em cada um dos respectivos campos, o mesmo tipo de imediata rejeição por parte da crítica, seguida de uma longa sucessão de elogios que se estendem até os dias de hoje. “The Impressionists” nos mostra um pouco de tudo isso.

Mas ele nos mostra também, e de modo específico, uma prévia daquela que viria a ser a parte da obra mallarmeana nessa trajetória comum. Nas palavras de Durand (1998: 115, grifos do autor), “o que surge nesse artigo se reproduzirá com tal insistência nos textos ulteriores que não se pode deixar de ver nele, se não a *origem* das fórmulas do poeta, ao menos o *início*, o gatilho, o esboço das respectivas formulações”³⁷⁸, e indo além disso, “num

³⁷⁵ “o vivo retrato das coisas como elas aparentavam ser e vigorosamente excluía toda imaginação intrometida”.

³⁷⁶ “Formulation subtile, en ce qu’elle ne tombe pas dans la conception traditionnelle d’un réalisme comme représentation exacte des choses mêmes – elle marque qu’il y va plutôt d’une captation de leur apparence, de leur apparition au regard ou de leur simulacre d’être (“as they appear to be”) –, mais aussi étonnante: d’une part, elle semble prêter au mouvement réaliste une velléité d’impression de soi dans l’esprit du public [...]; d’autre part, elle affecte à l’acte réaliste un verbe – *to impress* – qui ne va plus cesser de revenir et qui ne peut pas, dans un tel contexte placé sous un tel titre, ne pas interférer avec le vocable dont il est la racine: *Impressionists*.”

³⁷⁷ “Mon cher poète impressioniste”.

³⁷⁸ “ce qui fait événement dans cet article se reproduira avec une telle insistance dans les textes ultérieurs qu’on ne peut manquer d’y voir, sinon l’*origine* des formules du poète, du moins le *début*, l’amorce, l’esquisse de leur formation.”

terreno que é menos o do discurso *sobre* a pintura do que o de um discurso *informado* pela pintura, um dispositivo teórico se estabelece, faltando apenas fazê-lo funcionar”³⁷⁹ (grifos meus). Essa me parece, a rigor, ser a grande inovação de “The Impressionists” e sua importância para a obra mallarmeana, em maior escala.

Para os estudos mallarmeanos, em contrapartida, a contribuição desse texto talvez seja de outra ordem.

Que o texto mais importante que o poeta produziu nos anos 1870, o texto que parece fazer a ligação teórica que faltava entre a prosa crítica de juventude e *Divagations* ou *La Musique et les Lettres*, seja uma tradução, não pode ser considerado fato menor.

Com efeito, a mera existência desse texto, sua permanência editorial, crítica, (re)tradutória, se relaciona com o percurso da recepção de Mallarmé, com os muitos Mallarmés concebidos ao longo do século XX, com a manipulação da obra mallarmeana sob todos os aspectos, e nos possibilita, em primeiro lugar, uma abordagem crítica valiosa, em perfeita consonância com os debates atuais. Segundo o que sugere Checcaglini:

Ler esse artigo de Mallarmé em tradução inglesa, a tradução que o próprio Mallarmé leu, permite ver os olhares dirigidos à língua de Mallarmé, observar escrituras a partir de Mallarmé, mostrando atos de apropriação, gestos de leitor. Permite refletir sobre a tradução, sobre o traduzir, sobre o que é uma tradução por aquilo que é uma retradução. Trata-se de pensar a tradução de uma tradução, pensar sobre uma relação instaurada a partir de um terceiro termo ausente, sobre uma relação fundada num terceiro termo que falta, isto é, o original, o texto francês de Mallarmé. O terceiro termo é então desconhecido, mas subentendido; ele se torna fonte de mal-entendidos, caso se busque uma tradução do original, isto é, sua reconstituição – o que não significa repetição, mas negação do original e da tradução. Esse terceiro termo não é único; ele não é o último, nem o derradeiro. O texto francês de Mallarmé é redescoberto a cada leitura, a cada leitura reinventado, inventado porque pode unicamente ser realizado, atualizado, procurado e encontrado novamente, a cada vez.³⁸⁰

³⁷⁹ “Sur un terrain qui est moins celui du discours sur la peinture que d’un discours saisi par la peinture, un dispositif théorique s’est mis en place, qu’il restera à faire fonctionner.”

³⁸⁰ “Lire cet article de Mallarmé dans sa traduction anglaise, la traduction que Mallarmé, lui aussi, a lue, permet de voir les regards portés sur la langue de Mallarmé, d’observer des écritures à partir de Mallarmé, montrant des actes d’appropriation, des gestes de lecteur. Permet de réfléchir à la traduction, au traduire, ce qu’est une traduction par ce qu’est une retraduction. Il s’agit de penser la traduction d’une traduction, de penser une relation instaurée à partir d’un troisième élément absent, à un rapport fondé sur un troisième terme manquant, c’est-à-dire l’original, le texte français de Mallarmé. Le troisième terme est donc inconnu mais sous-entendu, il devient source de malentendus, si on cherche une retraduction de l’original, c’est-à-dire sa reconstitution, ce qui ne signifie pas répétition mais négation de l’original et de la traduction. Ce troisième terme n’est pas unique, n’est pas le dernier, ni l’ultime. Le texte français de Mallarmé est à chaque lecture redécouvert, à chaque lecture réinventé, inventé parce qu’il ne peut qu’être réalisé, actualisé, cherché et trouvé à chaque fois nouvellement.”

Em segundo lugar, essa existência fornece, a todos os leitores do poeta, uma lição sem precedentes. Uma vez mais coube a Checcaglini defini-la:

Se, de qualquer forma, o leitor – e, portanto, o tradutor –, seja francês ou inglês ou outro, fica mais destorcido com Mallarmé do que com o inglês, a estranheza [*l'étrangeté*] de Mallarmé não é mais um atributo de uma língua, mas das línguas, de seus discursos, da linguagem. E principalmente de um assunto [*sujet*], específico, poético. Esse assunto [*sujet*] aí se transformando e se mirando, e mostrando-o. Então ler Mallarmé em inglês, ou traduzi-lo em francês, poderia ser uma questão, em vista do inglês tão francês de M. Robinson e do francês anglicizado de Mallarmé. Ter de ler Mallarmé em inglês e traduzi-lo em francês pode ser útil para sair dos lugares comuns (sobre a língua, a literatura, a tradução), para mostrar saídas.³⁸¹

É claro que, seja da perspectiva editorial, crítica ou (re)tradutória, não se pode desconsiderar o que de mais imediatamente identificável pode estar envolvido no trabalho com esse texto, que é certo *frisson*, como coloquei no início do último capítulo, em torno da notoriedade em jogo na escrita tardia do poeta e a *tentação inaceitável de traduzir Mallarmé em francês* – conforme a citação de Checcaglini destacada, também, em algum momento daquele capítulo.

Não se pode, é claro, desconsiderar o *frisson* em torno dessa grande – única, até onde se sabe – oportunidade de repropor, retrabalhar, repensar o estilo mallarmeano. Mas é preciso sobretudo considerar o *frisson crítico* e *editorial* em torno do estilo do poeta, o qual, de maneira menos entusiasta, parece segurar as rédeas de um pensamento sobre os modos de permanência da obra de Mallarmé nos debates atuais – o que não deixa de ser saudável, se devidamente mesurado.

O objetivo deste trabalho foi refletir sobre essa *tentação inaceitável*. E precisamente nesse espírito, a discussão aqui procurou tocar em pontos sensíveis dos processos de manipulação sofridos por “The Impressionists”. Com isso, espero ter mostrado que, se um pulso demasiado firme em relação à recepção desse texto e a seu lugar na obra de Mallarmé contribuiu para que sua importância fosse, até pouco tempo atrás, pouco reconhecida, coube principalmente à (re)tradução – de maneira intermitente, inadequada, incompleta, impossível – responder à escassez de estudos a respeito dele e fazê-lo reluzir.

³⁸¹ “Si, dans tous les cas, le lecteur, et donc le traducteur, qu’il soit français ou anglais ou autre, est plus dépaycé par Mallarmé que par l’anglais, l’étrangeté de la langue de Mallarmé n’est plus un attribut d’une langue mais des langues, de ses discours, du langage. Et surtout d’un sujet, spécifique, poétique. Ce sujet s’y muant et s’y mirant, et le montrant. Alors lire Mallarmé en anglais ou le traduire en français, pourrait être une question, croisant celle de l’anglais très français de M. Robinson et celle du français anglicisé de Mallarmé. Devoir lire Mallarmé en anglais et le traduire en français peut servir à sortir des lieux communs (sur la langue, la littérature, la traduction), à montrer des issues.”

Anexos

1. “Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet” / “O júri de pintura para 1874 e M. Manet”

LE JURY DE PEINTURE POUR 1874 ET M. MANET

La Renaissance littéraire et artistique,
12 avril 1874

Tous ceux que l’approche du salon émeut de quelque curiosité et les amateurs qui tournent les yeux vers des ateliers nouveaux ont, ces jours derniers, appris, très brusquement, que le jury de peinture écarte deux tableaux sur trois, envoyés par M. Manet.

La déception est grande pour plusieurs, même placés dans la foule, de ne pas étudier, cette année, la manifestation totale d’un talent exceptionnel ; et les ennemis irréconciliables de visées neuves n’ont, eux, qu’à s’écrier : Pourquoi n’a-t-on pas refusé tout l’envoi ?

Je partage, quant à moi, le sentiment des premiers ; et je m’associe absolument à l’exclamation des autres.

Si l’on veut soustraire aux visiteurs du Salon le spectacle d’une peinture qui

O JÚRI DE PINTURA PARA 1874 E M. MANET

La Renaissance littéraire et artistique,
12 de abril de 1874

Todos aqueles cuja aproximação do *salon* comove com alguma curiosidade e os amadores que voltam os olhos para novos ateliês, nesses últimos dias, descobriram, bem bruscamente, que o júri de pintura está descartando dois dos três quadros en-viados por M. Manet.

A decepção é grande para muitos, mesmo entre a multidão, de não estudar, este ano, a manifestação completa de um talento excepcional; e os irreconciliáveis inimigos das visões novas acabam podendo apenas exclamar: por que não recusaram o envio inteiro?

Partilho, quanto a mim, o sentimento dos primeiros; e me associo completamente à exclamação dos outros.

Se o que se quer é subtrair aos visitantes do *Salon* o espetáculo de uma

les inquiéta parfois (comme toute révélation dont le mot est encore obscur), autant qu'écarter d'eux le danger de se laisser peu à peu convaincre par des qualités éclatantes, il faut, certes, avoir le courage d'abuser, pleinement et absolument, d'un pouvoir conféré dans un autre but. Ces habitudes anciennes et quelque temps oubliées, de régenter le goût de la foule, pourquoi ne les évoquer qu'à demi, et soit même aux deux tiers ? (Il y a peut-être, par leur fait, à sauver l'Art, comme tout autre chose.)

Toutefois, on pourrait, pour n'étonner personne que les membres du jury, arguer que le cas est plus ordinaire : et que deux des toiles présentées par le peintre offraient de tels défauts, comparées à la troisième, que l'acceptation en était impossible. Telle, malgré l'apparence d'absurdité impliquée par ces paroles, est, en effet, la suggestion proposée à la masse par le verdict prononcé tout à l'heure. Pas d'exclusion systématique, vous le voyez ! il y a même jugement.

Quant à moi, par le seul fait que ces lignes paraissent quelque part où l'on s'occupe d'art, je craindrais d'humilier ces Messieurs, groupe de peintres habiles avant d'être des hommes maladroits, en jouant simplement la duperie : et j'aime, par quelque déférence, incriminer, plutôt

pintura que por vezes os inquietou (como toda revelação cuja palavra é ainda obscura), tanto quanto afastar deles o perigo de se deixar pouco a pouco convencer por qualidades deslumbrantes, é preciso, certamente, ter coragem de abusar, plena e completamente, de um poder conferido para outro fim. Esses velhos hábitos por algum tempo esquecidos, de reger o gosto das multidões: por que só evocá-los pela metade, ou, que seja, dois terços? (Talvez seja preciso, por conta própria, salvar a Arte, como tudo mais.)

Contudo, seria possível, sem espantar ninguém a não ser os membros do júri, argumentar que o caso é mais comum, e que duas das telas apresentadas pelo pintor ofereciam defeitos tamanhos, comparadas à terceira, que o aceite seria impossível. Tal, apesar do aparente absurdo implicado por essas palavras, é, com efeito, a sugestão proposta à massa pelo veredito pronunciado há pouco. Não se trata de exclusão sistemática, vejam só! existe até julgamento.

No que diz respeito a mim, pelo simples fato de que essas linhas aparecem num lugar onde o assunto é arte, eu temeria humilhar esses Messieurs, grupo de pintores hábeis muito antes de serem homens inaptos praticando simplesmente a dissimulação; e gosto, por certa deferên-

qu'une clairvoyance technique, la mauvaise foi apportée par eux dans l'usage d'un mandat échu en leurs mains.

Quelque chose de fâcheux, cela fût-il faux, ressort de l'une de ces accusations : la seconde, je le sais, s'esquive par un sourire.

Pourquoi ne pas faire naître ce sourire ?

M. Manet, pour une Académie (et j'ai nommé ce que, chez nous, malheureusement devient tout conciliabule officiel), est, au point de vue de l'exécution non moins que de la conception de ses tableaux, un danger. La simplification, apportée par un regard de voyant tant il est positif ! à certains procédés de la peinture dont le tort principal est de voiler l'origine de cet art fait d'onguent et de couleurs, peut tenter les sots séduits par une apparence de facilité. Quant au public, arrêté, lui, devant la reproduction immédiate de sa personnalité multiple, va-t-il ne plus jamais détourner les yeux de ce miroir pervers ni les reporter sur les magnificences allégoriques des plafonds ou les panneaux approfondis par un paysage, sur l'Art idéal et sublime. Si le Moderne allait nuire à l'Éternel !

Telle est évidemment la pensée du plus grand nombre des peintres com-

cia, de incriminer, mais do que uma clari-vidência técnica, a má-fé por eles trazida na utilização de um mandato que passou da validade.

Algo de desagradável, fosse isso falso, proviria de uma dessas acusações: a segunda, eu sei, esquiva-se com um sorriso.

Por que não dar vazão a esse sorriso?

M. Manet, para uma Academia (e nomeei isso que, entre nós, infelizmente, torna-se qualquer conciliábulo oficial), é, do ponto de vista da execução não menos do que da concepção de seus trabalhos, um perigo. A simplificação, trazida por um olhar de visionário, de tanto que ele é positivo! a certos procedimentos da pintura cujo erro principal é roubar a origem dessa arte feita de unguentos e cores, pode ser tentadora aos tolos seduzidos por uma aparência de facilidade. Já o público, paralisado diante da reprodução imediata de sua personalidade múltipla, não vai nunca mais desviar os olhos desse espelho perverso, nem os reportar sobre as magnificências alegóricas dos tetos ou os painéis aprofundados por uma paisagem, sobre a Arte ideal e sublime. Como se o moderno fosse prejudicar o Eterno!

Tal é, evidentemente, o pensamento da grande maioria dos pintores que

posant le jury, enfantine dans un cas, puérile dans l'autre, et qui n'est absolument déplacée (eu égard à mille choses), que s'ils veulent l'immiscer en quoi que ce soit à leurs jugements.

Comment et sous quels prétextes, passer maintenant de cette théorie à des actes ?

Trois tableaux présentés par l'intrus redoutable : *Le Bal de l'Opéra*, *Les Hirondelles*, et *Le Chemin de fer*.

Sur les trois, un, *Le Bal*, capital dans l'œuvre du peintre et y marquant comme un point culminant d'où l'on résume mainte tentative ancienne, était, certes, l'ouvrage qu'il y avait le moins lieu d'exposer à un succès unanime ; quant au deuxième, *Les Hirondelles*, très singulier pour un œil d'amateur et doué d'une séduction calme, on pouvait le faire passer pour moins significatif. Celui-ci rejeté de pair avec celui-là, telle a donc été l'idée : afin de paraître ne pas réserver toutes les rigueurs à l'œuvre accentuée, mais frapper avec une égale sévérité, quelque chose même de vague !... Comme la sagesse la plus profonde ne prévoit pas tout et que ses desseins manquent toujours par quelque point, restait le troisième tableau, important lui-même sous un aspect trompeur et riche en suggestions pour qui aime à regarder. Je

compõem o júri: infantil em um caso, pueril no outro, e que só fica completamente deslocado (em vista de mil coisas) quando querem envolvê-lo no que quer que seja segundo esses julgamentos.

Como, e sob quais pretextos, passar agora dessa teoria aos atos?

Os três quadros apresentados pelo temível intruso: *Le bal de l'Opéra*, *Les hirondelles* e *Le chemin de fer*.

Entre os três, um, *Le bal*, capital na obra do pintor e marcando nela algo como um ponto culminante no qual se resumem diversas tentativas antigas, era, de todas, certamente a obra menos sujeita a um sucesso unânime; já o segundo, *Les hirondelles*, muito singular para um olho de amador, e dotado de uma sedução calma, poderia passar por menos significativo. Este rejeitado em conjunto com aquele, tal foi então a ideia: a fim de parecer não reservar todos os rigores à obra acentuada, e sim atingir com a mesma severidade algo meio vago!...

Como a sabedoria mais profunda não é capaz de prever tudo e como seus desenhos pecam sempre em algum ponto, restava o terceiro quadro, ele próprio importante sob um aspecto dissimulador, e rico em sugestões para aqueles que amam observar. Acredito que essa tela, i-

Figura 14 – *Les hirondelles*, 1873, óleo sobre tela, 65 x 81 cm, Stiftung Sammlung E.G.Bührle, Zürich

crois que cette toile, échappée aux ruses et aux combinaisons des organisateurs du Salon, leur réserve encore une autre surprise, quand ce qu'il y aura à dire à son sujet aura été dit par ceux qu'intéressent certaines questions, notamment de métier pur.

Affaire du compte rendu qui sera fait ici-même, au Salon : quant aux deux œuvres refusées, revenues demain aux galeries particulières où les attend leur place, il y a à les discuter, non pas avec le jury, qui me dicterait au besoin mes appréciations, mais devant le public,

lesa aos truques e às combinações dos organizadores do *Salon*, reserva-lhes, ainda, uma outra surpresa, quando o que se poderia dizer a seu respeito fosse dito por aqueles a quem interessam certas questões, nomeadamente, de ofício puro.

Assunto da resenha que será feita aqui mesmo, no *Salon*: quanto às duas obras recusadas, devolvidas amanhã às galerias particulares nas quais lhes espera um lugar, é preciso discuti-las; não com o júri, que ditaria segundo suas determinações, minhas apreciações, mas diante

manquant de toute base pour asseoir sa conviction.

Rendre un coin du Bal de l'Opéra : quels étaient les périls à éviter dans l'accomplissement de cette audace ? Le tapage discordant de costumes qui ne sont pas des toilettes et la gesticulation ahurie qui n'est celle d'aucun temps et d'aucun lieu, et n'offre pas à l'art plastique un répertoire d'attitudes authentiquement humaines. Les masques ne font donc, dans le tableau, que rompre, par quelques tons frais de bouquets, la monotonie possible du fond d'habits noirs ; et ils disparaissent suffisamment pour qu'on ne voie en ce stationnement sérieux de promeneurs au foyer qu'un rendez-vous propre à montrer l'allure d'une foule moderne, laquelle ne saurait être peinte sans quelques notes claires contribuant à l'égayer. Irréprochable est l'esthétique et, quant à la facture de ce morceau que les exigences de l'uniforme contemporain rendaient si parfaitement difficile, je ne crois pas qu'il y ait lieu de faire autre chose que de s'étonner de la gamme délicieuse trouvée dans les noirs : fracs et dominos, chapeaux et loupes, velours, drap, satin et soie. À peine l'œil se figure-t-il la nécessité des notes vives ajoutées par les travestissements : il ne les distingue qu'attiré et retenu d'abord par le seul

do público, sem qualquer base para repousar sua convicção.

Dar um canto ao *Bal de l'Opéra*: quais seriam as ameaças a serem evitadas na completude dessa audácia? O alarido que discorda de vestimentas que não são de banho e a gesticulação abismada que não pertence a nenhum tempo e nenhum lugar, e que não dá à arte plástica um repertório de atitudes autenticamente humanas. As máscaras, no quadro, só fazem aliás romper, por alguns tons frescos de buquês, a monotonia do fundo de roupas escuras; e elas desaparecem o suficiente para que se veja apenas, nessa parada séria de transeuntes no saguão, um encontro propício a mostrar o movimento de uma multidão moderna, a qual não saberia ser pintada sem algumas notas claras que contribuíssem para alegrá-la. Irrepreensível é a estética e, no que diz respeito à fatura dessa peça, que as exigências do uniforme contemporâneo tornavam tão perfeitamente difíceis, não creio que houvesse outra coisa a fazer além de se espantar com a gama deliciosa encontrada nesses escuros: fraques e dominós, chapéus e máscaras, veludos, pano, cetim e seda. O olho mal figura a necessidade das notas vivas acrescidas pelos travestimentos: ele os distingue apenas quando atraído e preso primeiro

charme de la couleur grave et harmonieuse que fait un groupe *formé presque exclusivement d'hommes*. Rien donc de désordonné et de scandaleux quant à la peinture, et qui veuille comme sortir de la toile : mais, au contraire, la noble tentative d'y faire tenir, par de purs moyens demandés à cet art, tout[e] [sic] une vision du monde contemporain.

Quant aux *Hirondelles*, j'accorde à la plus superficielle des critiques une seule objection, afin de la réduire tout à l'heure. Deux dames assises sur l'herbe d'une de ces dunes du nord de la France, s'étendant à l'horizon fermé par le village derrière lequel on sent la mer, tant est vaste l'atmosphère qui entoure les deux personnages. Viennent de ce lointain des hirondelles donner son titre au tableau. L'impression de plein air se fait jour d'abord ; et ces dames, tout à elles-mêmes dans leur songerie ou leur conversation, ne sont d'ailleurs que des accessoires dans la composition, comme il sied que les perçoive dans un si grand espace l'œil du peintre, arrêté à la seule harmonie de leurs étoffes grises et d'une après-midi de septembre. Je signalais une réserve, faite à un point de vue d'école par qui ne tiendrait aucun compte de quelques remarques précédentes : elle consiste, si l'on veut, en ceci que, pour parler argot

pelo puro encanto da cor grave e harmoniosa feita por um grupo *formado quase que exclusivamente de homens*. Nada, portanto, de desordenado e de escandaloso na pintura, ou que queira meio que sair da tela: mas, ao contrário, a tentativa de fazê-la sustentar, por puros meios requisitados a essa arte, toda uma visão do mundo contemporâneo.

Sobre as *Hirondelles*, faço à mais superficial das críticas uma única objeção, a fim de reduzi-la adiante.

Duas senhoras sentadas sobre a relva de uma dessas dunas do norte da França, estendendo-se no horizonte fechado por uma vila – detrás da qual sente-se o mar, tão vasta é a atmosfera que envolve as duas personagens. Vêm desse longínquo as andorinhas dar seu título ao quadro. A impressão de ar livre nasce primeiro; e essas senhoras, entretidas consigo mesmas em devaneios ou conversas, são, de resto, somente acessórios na composição – como convém que em tão grande espaço o olho do pintor lhes perceba, paralisado frente à harmonia dos tecidos cinzentos e de uma tarde de setembro. Eu mencionava uma reserva feita a um ponto de vista de escola por quem não tivesse em conta nenhuma das observações precedentes: ela consiste, se se quiser, no facto de que, para falar no jargão, “o quadro

« le tableau n'est pas assez poussé » ou fini. Il y a longtemps que l'existence de cette plaisanterie me semble révoquée en doute par ceux qui la proférèrent d'abord. Qu'est-ce qu'une œuvre « pas assez poussée » alors qu'il y a entre tous ces éléments un accord par quoi elle se tient, et possède un charme facile à rompre par une touche ajoutée ? Je pourrais, désireux de me montrer explicite, faire observer que, du reste, cette mesure, appliquée à la valeur d'un tableau, sans étude préalable de la dose d'impression qu'il comporte, devrait, logiquement, atteindre l'excès dans le fini comme dans le lâché : tandis que, par une inconséquence singulière, on ne voit jamais l'humeur des juges sévir contre une toile, insignifiante et à la fois minutieuse jusqu'à l'effroi.

Le public, frustré dans son droit d'admiration ou de raillerie, sait maintenant, tout : il ne reste en son nom qu'à formuler une question d'intérêt général, suggérée par l'aventure.

La question qu'il s'agissait de résoudre une fois de plus, et avec la même inutilité que toujours, tient tout entière dans ces mots : Quel est, dans le double jugement rendu et par le jury et par le public sur la peinture de l'année, la tâche

non é suffisamment instigante” ou finalizado. Há muito tempo a existência dessa brincadeira me parece colocada em dúvida por aqueles que a proferiram primeiro. O que seria uma obra “não suficientemente instigante” considerando que existe entre todos esses elementos um acordo pelo qual ela se garante, com um encanto facilmente rompido por qualquer toque a mais? Eu poderia, desejoso por me mostrar explícito, observar que, no mais, essa medida aplicada ao valor de um quadro sem que haja estudo prévio da dose de impressão que ele comporta, deveria, logicamente, alcançar o excesso tanto no finalizado como no abandonado; ao passo que, por uma inconsequência singular, nunca se vê o humor dos juízes atuar contra uma tela, insignificante e, ao mesmo tempo, minuciosa a ponto de assombrar.

O público, frustrado em seu direito de admiração ou de zombaria, sabe agora, tudo: falta apenas, em seu nome, formular uma questão de interesse geral, sugerida pela aventura.

A questão que seria preciso resolver mais uma vez, e com a mesma inutilidade de sempre, jaz inteiramente nessas palavras: qual é, no duplo julgamento – do júri como do público – quanto à pintura do ano, a tarefa da qual se in-

qui incombe au jury et celle qui relève de la foule ?

Il résulte du seul fait de la mise en commun des talents notoires d'une époque, dont chacun possède nécessairement une originalité très différente, que l'accord susceptible de s'établir entre eux porte non sur l'originalité, mais sur le talent même abstrait et exact, contenu dans l'œuvre à juger. Tous les artistes ont, indécise quelquefois dans la solitude du travail, mais arrêtée au contact les uns des autres, un sentiment très neutre de la valeur artistique discernable dans toute chose où elle se trouve : produit précieux et dont, seul, l'apport leur est demandé dans le cas présent. L'esprit dans lequel a été conçu un morceau d'art, rétrospectif ou moderne, et sa nature, succulente ou raréfiée, en un mot, tout ce qui touche aux instincts de la foule ou de la personne : c'est au public, qui paie en gloire et en billets, à décider si cela vaut son papier et ses paroles. Il est le maître, à ce point, et peut exiger de voir *tout ce qu'il y a*. Chargé par le vote indistinct des peintres de choisir, entre les peintures présentées dans un cadre, ce qu'il existe, véritablement, de tableaux, pour nous le mettre sous les yeux, le jury n'a autre chose à dire que : Ceci est un tableau, ou encore : Voilà qui n'est point un tableau. Défense

cumbe o júri e aquela que compete à multidão?

Resulta da banalização dos talentos notórios, numa época em que cada um possui necessariamente uma originalidade muito diferente, que o acordo possível entre estes encontra-se não na originalidade, mas no próprio talento abstrato e exato, contido na obra a ser julgada. Todos os artistas têm – indeciso por vezes na solidão do trabalho, mas paralisado no contato de uns com os outros – um sentimento muito neutro quanto ao valor artístico discernível em todas as coisas nas quais este último se encontra: produto precioso, e cujo contributo, único, lhes é pedido no caso presente. O espírito no qual foi concebida uma peça de arte, retrospectiva ou moderna, e sua natureza, succulenta ou rarefeita; em resumo, tudo o que toca nos instintos da multidão ou da pessoa: cabe ao público, que paga com glória e notas, decidir se vale o papel e as palavras. Ele é mestre, nesse ponto; e pode exigir ver *tudo aquilo que existe*. Encarregado, pelo voto indistinto dos pintores, de escolher, entre as pinturas apresentadas num enquadramento, o que existe, verdadeiramente, enquanto quadro, para colocar sob nossos olhos, o júri tem apenas que dizer: isto é um quadro, ou ainda: eis o que não é um quadro. De-

d'en cacher un : dès que certaines tendances, latentes jusqu'alors dans le public ont trouvé, chez un peintre, leur expression artistique, ou leur beauté, il faut que celui-là connaisse celui-ci ; et ne pas présenter l'un à l'autre est faire d'une maladresse un mensonge et une injustice.

La maladresse demeure heureusement dans le cas présent ; et telle ! qu'elle suffit à effacer les mots graves que vient de proférer la logique. Oui, il s'offrait aux retardataires de toutes les écoles, qui se sont partagé le succès pendant ces dernières années, une occasion parfaite de montrer au seul homme qui ait tenté de s'ouvrir à lui et à la peinture une voie nouvelle, que, certes, un attachement à des points de vue anciens mais n'ayant peut-être pas encore livré tout leur secret, les tenait au cœur fortement, et non pas une cécité totale quant au présent. On a cru avoir à fermer les yeux davantage : gratuitement. Le jour où le public, lassé, se lassera tout à fait, que faire, sans l'appât destiné, dans de sages prévisions, à contenter le juste goût du neuf ? La foule, à qui l'on ne cèle rien, vu que tout émane d'elle, se reconnaîtra, une autre fois, dans l'œuvre accumulé et survivante : et son détachement des choses passées n'en sera, cette fois, que plus

fesa para esconder um deles: a partir do momento em que certas tendências, latentes até então no público, encontraram, num pintor, expressão artística, ou beleza, é preciso que aquele conheça este; e deixar de apresentar um ao outro é fazer, de um erro, uma mentira e uma injustiça.

O erro configura felizmente o caso presente; tanto! que é suficiente para apagar as palavras sérias que acabam de ser proferidas pela lógica. Sim, surgia, para os retardatários de todas as escolas, que partilharam entre si o sucesso durante esses últimos anos, uma oportunidade perfeita de mostrar, para o único homem que tentou abrir para si e para a pintura uma nova via, que a ligação, sem dúvida, a pontos de vista antigos mas sem lhes revelar todo o segredo, era para eles profundamente cara – e não uma cegueira total a respeito do presente. Acreditou-se ainda ser preciso fechar os olhos: gratuitamente. No dia em que o público, já cansado, ficar cansado de verdade, o que fazer, sem a isca destinada, em sábias previsões, para conter o justo gosto do novo? A multidão, da qual nada escapa, visto que tudo emana dela, se reconhecerá, uma outra vez, na obra acumulada e sobrevivente: e seu distanciamento das coisas passadas será somente, dessa vez,

absolu. Gagner quelques années sur M. Manet : triste politique !

Ce maître nouveau, qu'on a vu, dans une pensée supérieure et avec une sagacité mal comprise, présenter annuellement le développement de sa manière, toujours de plus en plus accusé et de plus en plus antipathique, par conséquent, aux représentants de la peinture consacrée, avait le droit d'attendre que le sous-entendu, impliqué par sa démarche, fût compris, à la longue, de juges délicats et soucieux de rien autre chose que du talent.

Le jury a préféré se donner ce ridicule de faire croire, pendant quelques jours encore, qu'il avait charge d'âmes.

mais absoluto. Ganhar alguns anos às custas de M. Manet: triste política!

Esse mestre novo, que é visto apresentar anualmente, com raciocínio superior e uma sagacidade mal interpretada, o desenvolvimento de sua maneira, sempre cada vez mais acusado e cada vez mais antipático, por consequência, para os representantes da pintura consagrada, podia esperar que o subentendido, implicado por seu procedimento, fosse compreendido, no decorrer, por juízes sensíveis e preocupados com nada além de talento.

O júri preferiu se colocar nessa posição ridícula de fingir, por mais alguns dias, que ele tinha controle sobre as almas.

2. Trois *gossips* artistiques/ Três *gossips* artísticas

Les « Gossips » de l' « Athenaeum »

ARTISTIC GOSSIP

[21 novembre 1875. Non paru.]

Quelques visites de loin en loin dans les grands ateliers de Paris offrent de l'intérêt. M. Manet, dont on peut voir, en ce moment, un *Coin de Venise* dans le

As « Gossips » do « Athenaeum »

ARTISTIC GOSSIP

[21 de novembro de 1875. Não publicada.]

Algumas visitas vez por outra nos grandes ateliês de Paris mostram-se interessantes. M. Manet, de quem se pode ver, neste momento, um *Coin de Venise*

merveilleux atelier qu'a à Londres son compatriote Tissot, prépare un portrait en pied et de grandeur naturelle de *Faure* dans *Hamlet*, qui vraisemblablement est destiné à une exposition anglaise.

no maravilhoso ateliê que seu compatriota Tissot possui em Londres, prepara um retrato de pé, em tamanho natural, de *Faure*³⁸² em *Hamlet*, verossimilmente destinado a uma exposição inglesa.

Figura 15 – *Un coin de venise*, 1875, óleo sobre tela, 58 x 71 cm, The Havemeyer Collection

Mais une des notes très britanniques qu'ait peut-être trouvées le peintre éclate dans un de ses deux tableaux du Salon de 1876 déjà achevés : *Le Linge* (où, se détachant *en plein air* sur l'ombre transparente que cause un fond de verdure, une dame, en

Mas uma das notas mais britânicas que o pintor talvez tenha encontrado brilha num de seus dois quadros enviados ao *Salon* de 1876, já terminados: *Le linge* (no qual, destacando-se *ao ar livre* sobre a sombra transparente causada por um fundo de ver-

³⁸² O francês Jean-Baptiste Faure (1830-1914) foi barítono e colecionador de arte. Grande admirador de Manet, posou diversas vezes para o pintor, de quem possuía um total de 67 telas.

costume de matin, lave elle-même, dans un jardin de ville, et fait sécher au soleil un lin- dura, uma senhora, em vestes de manhã, lava, ela própria, num jardim de cidade, e es-

Figura 16 – *Hamlet* (Faure), 1876, óleo sobre tela, 196 x 130 cm, Städtische Kunsthalle Mannheim.

ge imbu de jour) ; l'autre toile est un portrait en pied, réel comme la vie elle-même, d'une jeune passante en costume de rue, robe de soie noire sans châle ni manteau et chapeau de feutre à plume noire. Peu de chose dans la peinture contemporaine et même dans l'œuvre du

tende no sol um lençol imbuído de dia); e a outra tela, um retrato de pé, real como a própria vida, de uma jovem passante em vestes de rua, vestido de seda preto sem xale, nem casaco e chapéu de feltro com pluma preta. Poucas coisas na pintura contemporânea e mesmo na obra do mes-

maître portent un cachet aussi franchement moderne.

[FINE-ART GOSSIP]

[20 mars 1876. – April 1, 1876.]

M. Manet a tenté depuis deux ans de donner, en maître et en précurseur, la note exacte du mouvement moderne de la peinture française (à la tête duquel il est) dans les grandes études du *plein air*. Tout le monde a vu au dernier salon de Paris et l'on va voir à l'exposition de la *Society of French Artists* de Londres, le tableau intitulé les *Canotiers* [sic] ; l'envoi du peintre au Salon de 1876 vient de quitter son atelier, et offre le complément de l'effort tenté il y a un an. Titre : *Le Linge*. Sur un fond de verdure et d'atmosphère bleuisseuse qui borne un jardin parisien, une dame en bleu lave, par jeu, ce qui de son linge ne sèche pas encore dans l'air transparent et tiède : un enfant émerge des fleurs et regarde la lessive maternelle. Le corps de la jeune femme est entièrement baigné et comme absorbé par la lumière qui ne laisse d'elle qu'un *aspect* à la fois solide et vaporeux, ainsi que le veut le *plein air* à quoi tout le monde vise aujourd'hui en France : ce phénomène se

tre foram estampadas por um carimbo tão honestamente moderno.

[FINE-ART GOSSIP]

[20 de março de 1876. – April 1, 1876.]

M. Manet tentou por dois anos dar, como mestre e precursor, a nota exata do movimento moderno da pintura francesa (à frente do qual ele está) nos grandes estudos do *ar livre*. Todo mundo viu no último *salon* de Paris e vai ver na exposição da *Society of French Artists* de Londres, o quadro intitulado *Canotiers*; o envio do pintor no *salon* de 1876 acaba de deixar o ateliê, e oferece um complemento ao esforço ensaiado há um ano. Título: *Le linge*. Sobre um fundo de verduras e atmosfera azulada que cerca um jardim parisiense, uma senhora em azul lava, de brincadeira, a parte de sua roupa que ainda não seca no ar transparente e morno: uma criança emerge das flores e observa a atividade materna. O corpo da moça é inteiramente banhado e como que absorvido pela luz que deixa dela apenas um *aspecto*, a um só tempo sólido e vaporoso, bem ao gosto do *ar livre* ao qual todo mundo aspira hoje na França: esse fenômeno se produz princi-

produit principalement à l'égard des chairs, taches roses mobiles et fondues dans l'espace ambiant. Cette œuvre, étonnante en elle-même et douée du plus haut charme, offre à l'avenir l'une des dates les plus décisives de l'Art contemporain. Espérons qu'elle suivra plus tard le chemin de sa devancière, et initiera l'Angleterre à toute une nouvelle façon de percevoir et de peindre qui va être celle du continent, avant peu d'années.

[FINE-ART GOSSIP]

[10 avril 1876. Non paru.]

L'un des tableaux envoyés par M. Manet au salon de peinture, *Le Linge*, marquait, comme nous l'avons dit, une date dans la carrière du peintre en même temps qu'une des évolutions de l'Art moderne. Le jury, cédant à la considération erronée que son rôle était, avant tout, de maintenir une tradition, a cru de son devoir de rejeter, cette année, le double envoi du Maître : acte de bonne guerre peut-être, mais qui pêche en ceci que le public peut exiger qu'on ne soustraie pas à son jugement définitif les pièces d'une cause esthétique pour et contre laquelle il se passionne déjà depuis des longues an-

palmente no que diz respeito à pele; manchas rosas móveis e fundidas no ambiente. Essa obra, espantosa em si mesma e dotada do mais alto encanto, oferece ao futuro uma das datas mais decisivas da Arte contemporânea. Esperemos que ela siga mais tarde o caminho de sua antecessora, e inicie a Inglaterra em todo um novo modo de perceber e pintar, que vai ser o do continente inteiro, em alguns poucos anos.

[FINE-ART GOSSIP]

[10 de abril de 1876. Não publicada.]

Um dos quadros enviados por M. Manet ao *salon* de pintura, *Le linge*, marcava, como dizíamos, uma data na carreira do pintor ao mesmo tempo que uma das evoluções da Arte moderna. O júri, cedendo à consideração errônea de que seu papel era, antes de tudo, manter uma tradição, acreditou ser seu dever rejeitar, este ano, o duplo envio do Mestre: ato de boa fé, talvez, mas que peca no fato de que o público pode exigir que não lhe seja suprimido o julgamento definitivo das peças de uma causa estética por e contra a qual ele se encontra apaixonado já há longos anos. M. Manet a entendeu

nées. M. Manet l'a compris ainsi et a pris à cœur de rendre la foule témoin de ses efforts, en organisant, dans son atelier, une *Exposition* de ses deux toiles, qui, du 15 Avril au 1er Mai, deviendra l'un des rendez-vous les plus fréquentés du Paris qui pense, examine et critique.

desse modo e tomou para si a multidão como testemunha de seus esforços, organizando, em seu ateliê, uma *Exposição* dessas duas telas, a qual, do 15 de Abril ao 1º de Maio, será um dos compromissos mais frequentados da Paris que pensa, examina e critica.

3. « Les impressionnistes et Édouard Manet », par Marilyn Barthelme, *Nouvelle Revue Française* (1959)

Sans préambule aucun, sans même un mot d'explication au lecteur qui peut ignorer la signification du titre qui précède cet article, je vais entrer d'emblée dans son sujet, me réservant le droit ou bien de tirer mes conclusions, nouvelles du point de vue de l'art, au fur et à mesure que les faits que je raconte se présentent, ou bien de les laisser sourdre telles quelles.

Brièvement donc, jetons un coup d'œil en arrière sur l'histoire de l'art. Il est rare que nos expositions annuelles foisonnent de nouveautés, et, il y a quelque temps, de telles années d'abondance étaient encore plus rares ; pourtant, vers 1860, une lumière subite et durable a éclaté quand Courbet commença d'exposer ses œuvres. Celles-ci alors coïncidaient dans une certaine mesure avec le mouvement apparu en littérature auquel on avait donné le nom de Réalisme ; c'est-à-dire qu'il cherchait à impressionner l'esprit par la vive peinture des choses telles qu'elles paraissaient être, en excluant vigoureusement toute ingérence de l'imagination. Ce fut un grand mouvement, égal en intensité à celui de l'école romantique, qui expirait alors dans les mains des paysagistes, ou à celui, ultérieur, d'où provenaient les audacieux effets décoratifs d'Henri Regnault ; et il en mit beaucoup sur un chemin nouveau et moderne. Mais, sur ces entrefaites, commençaient à apparaître, quelquefois sur les murs du Salon, mais beaucoup plus souvent et sûrement sur ceux du Salon des Refusés, de curieux et de singuliers tableaux, risibles pour le grand nombre, il est vrai, par leurs défauts même, mais néanmoins très inquiétants pour le vrai critique réfléchi, qui ne pouvait pas s'empêcher de se demander quel était cet homme et quelle étrange doctrine il annonçait. Car il était évident que le prédicateur voulait dire quelque chose ; il était persévérant dans sa répétition, unique dans sa persévérance, et ses œuvres étaient signées du nom, alors nouveau et inconnu,

d'Édouard Manet. Il avait aussi à ce moment, hélas ! faut-il l'écrire au passé, un amateur éclairé, qui aimait tous les arts et vivait pour l'un d'entre eux. Ces étranges tableaux gagnèrent tout de suite sa sympathie ; une instinctive et poétique prévoyance les lui fit aimer ; et cela avant que leur rapide succession et une mise en lumière suffisante des principes qu'ils enseignaient eussent révélé leur signification au petit nombre pensant du grand public. Mais cet amateur éclairé mourut trop tôt pour le voir, et avant que son peintre préféré se fût fait une renommée.

Cet amateur fut notre dernier grand poète, Charles Baudelaire.

Se mit à l'apprécier à son tour le romancier alors d'avenir, Émile Zola. Avec cette prescience du futur qui distingue ses propres œuvres, il reconnut la lumière apparue, bien qu'il fût encore trop jeune pour définir alors ce qu'on appelle aujourd'hui le Naturalisme, pour suivre la quête, non seulement de cette réalité qui s'impose sous sa forme abstraite à tous, mais aussi de ce sentiment absolu et important qu'impose la Nature elle-même à ceux qui ont abandonné volontairement le conventionnel.

En 1867 une exposition particulière des œuvres de Manet et de quelques-uns de ceux qui le suivaient donna à l'école de peinture nouvelle, alors sans nom, qui s'affirmait ainsi, l'allure d'un parti, et la guerre des partis devint acharnée. La lutte contre cet intrus résolu fut prêchée comme une croisade à la tribune de chaque école. Pendant plusieurs années, un front ferme et implacable s'opposa à son avance ; jusqu'à ce qu'enfin, vaincu par sa bonne foi et sa persévérance, le jury reconnût le nom de Manet, l'accueillît et revînt suffisamment de ses peurs ridicules pour raisonner et trouver qu'il fallait, soit déclarer qu'il s'était fait lui-même souverain pontife, ayant reçu de sa propre foi charge d'âmes, soit le condamner comme hérétique et dangereux pour le public.

Ce dernier parti étant dès nos jours définitivement adopté, l'exposition publique des œuvres de Manet a lieu depuis peu dans son propre atelier. Cependant malgré tout cela, et en dépit des salons concurrents, le public courut avec empressement et vive curiosité au boulevard des Italiens et à la galerie de Durand-Ruel en 1874 et 1876 pour voir les œuvres de ceux qu'on dénommait alors les Intransigeants, maintenant les Impressionnistes. Et qu'a-t-il trouvé ? Une collection de tableaux d'aspect étrange, donnant d'abord l'impression ordinaire du motif qui les créa, mais, en plus de cela, une qualité particulière en dehors du simple réalisme. Et ici se produit une de ces crises inattendues qui paraissent en art. Étudions-la dans son état actuel et ses perspectives futures et faisons un effort pour développer son idée.

Manet, quand il met de côté les soucis de l'art pour causer avec un ami entre deux lumières dans son atelier, s'exprime avec éclat. C'est alors qu'il lui dit ce qu'il entend par la Peinture ; quels nouveaux destins l'avenir lui réserve ; ce qu'elle est, et comment c'est par un instinct irrésistible qu'il peint, et il peint ainsi. Chaque fois qu'il commence un tableau, dit-il, il s'y plonge la tête la première et ressent l'impression d'un homme qui sait que son moyen le plus sûr d'apprendre à nager sans risque est, pour dangereux qu'il puisse sembler, de se jeter à l'eau. Un de ses aphorismes habituels, donc, c'est qu'il ne faut pas peindre un paysage et une figure par le même procédé, avec le même savoir, ni de la même façon ; ni même, qui plus est, deux paysages ou deux figures. Chaque œuvre doit être une nouvelle création de l'esprit. La main, il est vrai, gardera quelques uns des secrets techniques qu'elle a acquis, mais l'œil doit oublier tout ce qu'il a vu d'autre et tirer une leçon nouvelle de ce qui se présente à lui. Il doit laisser de côté ses souvenirs, voir seulement ce qu'il regarde, et cela comme pour la première fois ; et la main doit devenir une abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté, oublieuse de toute habileté antérieure. Quant à l'artiste lui-même, son sentiment personnel, son goût particulier sont pendant ce temps absorbés, ignorés, ou mis en réserve pour le plaisir de sa vie personnelle. Un tel résultat ne peut pas être obtenu, tout d'un coup. Pour l'atteindre, le maître doit passer par de nombreuses phases avant d'acquérir cet isolement de soi et d'apprendre cette nouvelle évolution de l'art ; et moi, qui me suis beaucoup occupé à l'étudier, ne peux compter que deux personnes qui l'ont atteint.

Fatigué par la minutie technique de l'atelier où il étudiait sous Couture, Manet, quand il s'est rendu compte de l'inanité de tout ce qu'on lui apprenait, s'est décidé ou bien à ne pas peindre du tout, ou bien à tirer sa peinture entièrement de lui-même. Pourtant, dans son isolement voulu, deux maîtres – des maîtres du passé – vinrent se mettre à son côté dans sa révolte. Vélasquez et les peintres de l'école flamande l'ont particulièrement impressionné, et la merveilleuse atmosphère qui entoure les compositions du grand Espagnol et les tonalités brillantes qui rayonnent des toiles de ses pairs nordiques ont conquis l'admiration de l'étudiant, lui découvrant ainsi deux aspects de l'art dont il a depuis acquis la maîtrise, et qu'il peut mêler comme il veut. Ce sont précisément ces deux aspects qui révèlent la vérité, et donnent aux tableaux fondés sur eux une réalité vivante au lieu d'en faire l'édifice sans base de rêves abstraits et obscurs. Telles ont été les tentatives de Manet, et curieusement, ce fut vers l'étranger et le passé qu'il se tourna, cherchant d'amicaux conseils pour remédier aux maux de son pays et de son époque. Pourtant la vérité m'ordonne de dire que Manet n'en avait aucun besoin pressant ; copiste incomparable, il aurait pu trouver son gibier à la portée

de la main, eût-il choisi là sa chasse ; mais il cherchait quelque chose en plus, et on ne trouve pas des choses nouvelles tout de suite ; la nouveauté, en effet, consiste fréquemment – et c'est le cas surtout de ces jours critiques – en une coordination d'éléments épars.

Les tableaux où se trouve ce retour aux traditions des vieux maîtres du Nord et du Sud constituent la première « manière » de Manet. Or, les anciens critiques d'art exprimaient, par le mot « manière », la floraison prodigue du génie pendant une de ses saisons intellectuelles plutôt que la partie engendrée, trouvée, ou recherchée par le peintre lui-même. Pourtant ce par quoi le peintre déclare les plus ses propres vues, c'est le choix de ses sujets. La littérature s'écarte souvent de son chemin actuel pour chercher les aspirations d'une époque passée et pour les moderniser selon ses propres buts, et en peinture Manet suivait une voie pareillement divergente, cherchant la vérité, et l'aimant une fois trouvée, parce qu'étant vraie elle était si étrange, surtout par comparaison avec ses anciens rêves usés. Accueilli dès son début, comme nous avons dit, par Baudelaire, Manet est tombé sous l'influence du moment, et, pour illustrer ce qu'il faisait à cette époque, prenons une de ses premières œuvres, *Olympia* ; cette courtisane pâle et épuisée, montrant au public pour la première fois le nu à l'encontre des traditions et des conventions. Le bouquet toujours enveloppé dans son papier, le sombre chat (suggéré apparemment par un des poèmes en prose de l'auteur des *Fleurs du Mal*) et tous les accessoires environnants étaient véridiques, mais non pas immoraux, bien qu'ils fussent indiscutablement d'une tendance perverse du point de vue intellectuel. Une œuvre moderne a rarement été plus applaudie par quelques-uns, plus profondément condamnée par la majorité que celle de cet innovateur.

Si notre humble avis peut avoir une influence dans cette histoire impartiale de l'œuvre du chef de la nouvelle école de peinture, je dirais que sa période de transition n'est nullement à regretter. On en trouve le parallèle en littérature quand nos sympathies sont éveillées subitement par quelque imagerie nouvelle qui se présente à nous ; et c'est cela qui me plaît dans l'œuvre de Manet. Elle nous a tous surpris, comme une chose longtemps cachée, mais soudain révélée. Séduisants et repoussants en même temps, excentriques et neufs, des types tels que ce qu'il nous a donnés manquaient dans la vie autour de nous. Pour étranges qu'ils fussent, ils n'avaient rien de vague, de général, de conventionnel, ni de banal. Souvent ils attiraient l'attention par quelque chose de singulier dans la physionomie du sujet, l'artiste dissimulant à demi ou sacrifiant à ces nouvelles lois d'espace et de lumière qu'il s'était mis à enseigner certains menus détails dont les autres se seraient emparés.

Un jour, s'il continue à peindre assez longtemps et à éduquer l'œil du public – encore voilé par convention – si ce public consent alors à voir les vraies beautés du peuple, sain et solide comme il l'est, les grâces qui existent dans la bourgeoisie seront alors reconnues et prises comme dignes modèles en art, et surviendra le temps de la paix. Jusqu'ici le temps n'est qu'à la lutte – une lutte pour rendre ces vérités de la nature qui pour elle sont éternelles, mais qui pour la multitude sont encore toutes nouvelles.

Les personnes superficielles reprochent à Manet qu'ayant peint jadis le laid, maintenant il peint le vulgaire ; mais ce reproche tombe à terre, inoffensif, dès qu'on se rappelle les difficultés qu'il rencontrait en la cherchant et comment il les a surmontées. *Un Déjeuner sur l'herbe*, *L'exécution de Maximilien*, *Un Coin de bal de l'Opéra*, *Le Chemin de fer* et les deux *Canotiers* – voilà les tableaux qui ont marqué, un par un, chaque barreau de l'échelle escaladée par cet innovateur audacieux, et qui l'ont mené au point atteint dans son œuvre, vraiment merveilleuse, refusée cette année par le Salon, mais exposée toute seule au public, intitulée *Le Linge* – œuvre qui fait date dans une vie, peut-être, mais certainement dans l'histoire de l'art.

Toute la série que nous venons d'énumérer, à quelques exceptions près, démontre très exactement le but du peintre ; et ce but ne fut de faire ni escapade ni sensation passagères, mais, en s'efforçant assidûment d'imposer à son travail une loi, naturelle et générale, de rechercher un type plutôt qu'une personnalité et de l'inonder de lumière et d'air ! un air qui domine despotiquement toute autre chose. Et, avant de tenter une analyse de ce tableau célèbre, je voudrais faire quelques remarques sur ce truisme de demain, ce paradoxe d'aujourd'hui, qu'on appelle dans le jargon des ateliers « la théorie du plein air », ou du moins sur ce qu'elle devient par le témoignage péremptoire des derniers efforts de Manet. Mais voici d'abord une objection à surmonter. Pourquoi faut-il représenter le plein air des jardins, de la plage ou de la rue, quand on doit avouer que la majeure partie de l'existence moderne se passe dans les intérieurs ? Il y a beaucoup de réponses ; parmi celles-ci, la première à mon avis c'est que, dans l'atmosphère d'un intérieur, vide ou meublé, les lumières réfléchies sont mêlées et brisées et trop souvent décolorent les chairs. Par exemple, je vous rappellerai un tableau dans le Salon de 1873 que notre peintre appelait justement une *Rêverie*. Là, une jeune femme, étendue sur un divan, exhale toute la lassitude de l'été ; les jalousies de sa chambre sont mi-closes, le visage rêveur est voilé d'ombre, mais un vague jour amorti baigne son corps et sa robe de mousseline. Cette œuvre est tout à fait exceptionnelle et plaisante.

La femme est par notre civilisation consacrée à la nuit, à moins qu'elle ne s'en échappe parfois pour ces après-midis de plein air au bord de la mer ou dans une charmille qu'affectionnent les contemporains. Pourtant je crois que l'artiste aurait tort de la représenter parmi les gloires artificielles de la chandelle ou du gaz, puisque alors [sic] le seul objet d'art serait la femme elle-même, mise en valeur par l'atmosphère immédiate, théâtrale, animée et même belle, mais complètement inartistique. Ceux qui sont très accoutumés, soit par l'habitude de leur métier, soit purement par goût, à fixer sur un canevas mental le beau souvenir de la femme, même quand elle est vue ainsi parmi l'éclat de nuit dans le monde ou au théâtre, ont dû remarquer que quelque procédé mystérieux dépouille le noble fantôme du prestige artificiel jeté par le candélabre ou par la rampe avant qu'elle soit admise fraîche et simple au nombre des hantises quotidiennes de l'imagination. (Pourtant je dois avouer que peu de ceux que j'ai consultés sur ce point obscur et délicat sont de mon avis.) Le teint, la beauté spéciale qui jaillit de la source même de la vie, change avec les lumières artificielles, et c'est probablement à cause du désir de préserver cette grâce dans toute son intégrité que la peinture – qui s'occupe de cette carnation plus que d'aucun autre attrait humain – insiste sur l'opération mentale à laquelle je viens de faire allusion et demande le plein jour – c'est-à-dire l'espace avec la transparence du seul air.

Aux époques extrêmement civilisées, se produit forcément la nécessité suivante, le développement de l'art et de la pensée ayant presque atteint leurs extrêmes limites – l'art et la pensée sont obligés de revenir sur leurs pas et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec leurs commencements réels. Le Préraphaélitisme [sic] anglais, si je ne me trompe pas, est retourné à la simplicité primitive du temps médiéval. La visée (non proclamée par l'autorité des dogmes, mais non moins claire) de Manet et de ceux qui le suivent, c'est que la peinture se retrempe dans sa cause et son rapport avec la nature. Mais que peut-être, sinon de décorer les plafonds des salons et des palais d'une foule de types idéalisés en raccourci magnifique, que peut être le but d'un peintre devant la nature quotidienne ? L'imiter ? Alors ses meilleurs efforts ne peuvent jamais égaler l'original avec les avantages inestimables de la vie et de l'espace. « Ah non ! ce beau visage, ce vert paysage vieilliront et dépériront, mais je les aurai pour toujours, vrais comme la nature, beaux comme le souvenir, et impérissablement à moi ; ou pour mieux satisfaire à mon instinct d'artiste créateur, ce que je préserve par la puissance de l'Impressionnisme n'est pas la partie matérielle qui existe déjà, supérieure à toute représentation, mais la joie d'avoir recrée la nature touche par touche. Je laisse la massive et palpable solidité à son plus apte interprète,

la sculpture. Je me contente de refléter sur le miroir clair et durable de la peinture ce qui vit perpétuellement, mais qui meurt à chaque instant, qui n'existe que par la volonté de l'Idée, mais constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature, l'Aspect. C'est grâce à lui que, jeté brusquement à la fin d'une époque de rêves devant la réalité, j'ai pris à celle-ci seulement ce qui est propre à mon art, une perception originale et exacte qui distingue pour elle-même les choses aperçues avec le ferme regard d'une vision rendue à sa plus simple perfection.

STÉPHANE MALLARMÉ

Traduit de l'anglais³⁸³, par MARILYN BARTHELME

4. « Les impressionnistes et Édouard Manet », par Philippe Verdier, *Gazette des beaux-arts* (1975)

Sans le moindre préambule, sans même un mot d'explication au lecteur qui peut ignorer le sens du titre en tête de cet article, j'entrerai d'emblée dans le vif du sujet, me réservant de tirer mes conclusions, neuves du point de vue artistique, à mesure de l'exposé des faits, ou de les laisser s'insinuer au passage.

Jetons donc un bref coup d'œil rétrospectif sur l'histoire de l'art. Il est rare que nos expositions annuelles abondent en nouveautés, et auparavant, les années d'abondance étaient plus rares encore. Mais, vers 1860, une soudaine lumière, et durable, se mit à briller lorsque Courbet commença à exposer. Ses œuvres coïncidaient alors jusqu'à un certain point avec un mouvement qui s'était fait jour en littérature, auquel s'attacha le terme de réalisme. Ce qui veut dire qu'il cherchait à se graver dans l'esprit par une vivante description de la réalité selon l'apparence, à la vigoureuse exclusion de toute ingérence de la part de l'imagination ; c'était un grand mouvement, égal en puissance à celui de l'école romantique en train d'expirer aux mains des peintres de paysage, ou à celui, plus tardif, d'où sortirent les effets décoratifs hardis d'Henri Regnault. Beaucoup s'engagèrent alors sur la voie nouvelle du contemporain, et, sur ces entrefaites, voici que se montrèrent, sur les murs du Salon par aventure, à coup sûr plus fréquemment aux cimaises des galeries des Refusés, de curieux et

³⁸³ Nota do editor: N. D. L. R. Nous ne possédons pas le texte original de Mallarmé, mais seulement la version anglaise, que Marilyn Barthelme a retraduite en français.

singuliers tableaux, objets de risée, il est vrai, pour la foule, de par leurs fautes, mais néanmoins mettant dans l'embarras le vrai critique réfléchi, qui ne pouvait s'abstenir de se demander : quelle sorte d'homme est-ce là, quelle est l'étrange doctrine qu'il prêche ? Car il était évident que le prédicateur avait quelque chose à dire. Il se répétait, tout seul, avec obstination, et ses œuvres étaient signées du nom alors nouveau et inconnu, Édouard MANET. Il y avait aussi à ce moment – hélas qu'il faille écrire au passé – un amateur éclairé, un homme qui aimait tous les arts, et qui vivait pour l'un d'eux. Ces peintures étranges conquièrent immédiatement sa sympathie ; un instinct poétique lui fit deviner de les aimer, et cela avant que leur rapide succession et l'inculcation suffisante de leurs principes eussent révélé leur sens aux esprits réfléchis parmi la cohue. Mais cet amateur éclairé mourut trop tôt pour les voir et avant que son peintre favori eût conquis la notoriété. Cet amateur fut notre dernier grand poète, Charles Baudelaire.

Le second à en faire cas fut Émile Zola, le romancier qui commençait à s'imposer. Avec cette vue seconde du futur qui distingue ses propres ouvrages, il reconnut la lumière qui venait de se lever, bien qu'il fût trop jeune encore pour définir ce que nous appelons naturalisme, et poursuivre non la seule quête de cette réalité qui s'impose abstraitement à nous, mais ce sentiment essentiel et absolu que la nature elle-même imprime sur ceux qui ont fait vœu de tourner le dos à la convention.

En 1867 une exposition spéciale des œuvres de Manet et de ses sectateurs conféra à l'anonyme école de peinture moderne en croissance le semblant d'un parti, et les passions partisans de monter. La lutte contre le tenace intrus fut, telle une croisade, prêchée du haut des chaires de chaque école. Des années durant un front solide et implacable se forma pour lui barrer la route, jusqu'à ce qu'à la fin, vaincu par sa bonne foi et sa persistance, le Jury reconnût le nom de Manet, le reçût et se remît assez de ses ridicules appréhensions pour en arriver à la conclusion qu'on devait ou bien le proclamer souverain pontife de par sa propre élection, investi par sa foi de la mission de guérir les âmes, ou le condamner en tant qu'hérétique et danger public.

Comme la deuxième solution a été définitivement adoptée aujourd'hui, l'exposition des œuvres de Manet a récemment eu lieu dans son propre atelier. Malgré tout, et la concurrence des Salons, le public s'est précipité avec ardeur et vive curiosité au boulevard des Italiens et à la Galerie Durand-Ruel, en 1874 et 1876, pour voir les œuvres de ceux que l'on baptisait alors les intransigeants, maintenant les impressionnistes. Qu'y trouva-t-il ? Une collection de tableaux d'aspect bizarre, donnant à première vue l'impression ordinaire du

motif qui les fit naître, mais, bien au-delà, d'une qualité tout à fait à part du simple réalisme. Nous voici devant l'une de ces crises inattendues comme il s'en produit en art. Étudions-la en son état actuel et dans ses perspectives d'avenir, en faisant un effort pour en dégager l'idée.

Quand, libéré des soucis de la création, Manet bavarde dans l'atelier avec un ami, à la clarté des lampes, ce brillant causeur expose ce qu'il entend par peinture, les nouvelles destinées qui lui sont réservées, pourquoi et comment il peint par irréprensible instinct et comme il peint. Chaque fois qu'il attaque un tableau, nous dit-il, il y plonge la tête la première, partageant le sentiment que la plus sûre méthode, bien que dangereuse en apparence, pour devenir bon nageur, est de se jeter à l'eau. Un de ses aphorismes coutumiers est donc qu'on ne doit jamais peindre un paysage et un portrait de la même façon, avec la même méthode et le même métier, et encore moins deux paysages et deux portraits. La main, il est vrai, gardera certains secrets acquis de manipulation, mais l'œil doit oublier tout ce qu'il a vu ailleurs et réapprendre à partir de ce qui le confronte. Il doit rompre avec la mémoire, ne voyant que ce qui s'offre au regard comme pour la première fois, et la main doit se faire un organe d'abstraction impersonnel, dirigée seulement par la volonté, oublieuse de toute dextérité antérieure. Quant à l'artiste, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour le moment résorbés, ignorés ou mis à l'écart pour jouir de son autonomie personnelle. Un tel résultat ne peut s'obtenir du premier coup. Pour y atteindre, le maître doit franchir plusieurs étapes avant d'avoir acquis cette isolation en soi-même et assimilé cette mutation artistique. Moi-même, qui ai apporté bien des soins à son étude, ne puis compter que deux qui y soient parvenus.

Las des recettes de l'Académie où il avait étudié sous la direction de Couture, ayant reconnu l'inanité de tout ce qu'on lui avait appris, Manet prit la décision de ne plus peindre du tout, ou de peindre en puisant entièrement en lui-même. Cependant, dans l'isolement qu'il recherchait, deux maîtres – des maîtres du passé – s'offrirent à lui pour l'assister dans sa révolte. Il était sous le particulier envoûtement de Vélasquez et des peintres de l'école flamande. La merveilleuse atmosphère qui enveloppe les compositions du grand vieux maître espagnol et l'éclatante tonalité qui émane des toiles de ses pairs, les peintres du Nord, conquièrent l'admiration de l'élève en l'introduisant à deux aspects d'art dont il s'est rendu maître et qu'il dose à sa guise. Ce sont précisément ces deux aspects-là qui révèlent la vérité et qui confèrent aux tableaux basés sur eux une réalité vivante, au lieu de la construction sans fondements d'obscures rêveries détachées de l'objet. Telles ont été les tentatives de Manet, et il est curieux que ce soit vers le passé et vers l'étranger qu'il se soit tourné pour corriger

les maux de son pays et de son temps. Et pourtant, la vérité m'oblige à dire que Manet n'y était pas forcé. Copiste incomparable, il aurait pu trouver son gibier sous la main, si ç'avait été son choix. Mais il poursuivait quelque chose en plus, et l'originalité ne se découvre pas d'emblée ; elle consiste en fait fréquemment, et c'est particulièrement le cas dans la présente crise, à coordonner des éléments très dispersés.

Les tableaux qui font retour aux traditions des vieux maîtres du Nord et du Midi constituent la première manière de Manet. Or, chez les vieux historiens d'art, le terme « manière » exprime la floraison luxuriante du génie en l'une de ses saisons intellectuelles, plutôt que la création, la découverte ou la recherche du peintre lui-même. Car c'est dans le choix du sujet que le peintre proclame sa manière de voir. La littérature sort fréquemment de sa route ordinaire pour se mettre en quête des idéaux d'une période du passé, en vue de les moderniser pour ses propres fins. Manet a suivi en peinture une voie pareillement divergente, à la poursuite du vrai, s'en éprenant lorsqu'il l'avait découvert, si étrange dans sa vérité, surtout quand on le comparait aux idées vieilles et surannées que l'on s'en faisait. Salué, nous l'avons dit, au départ par Baudelaire, Manet tomba sous l'influence de la vie moderne. Pour illustrer cette période, prenons l'une de ses premières œuvres, l'*Olympia*, cette blême courtisane flétrie qui montra pour la première fois au public une nudité, non le nu conventionnel de la tradition. Le bouquet encore enveloppé de son papier, le chat ténébreux, apparemment suggéré par un poème en prose de l'auteur des *Fleurs du mal*, tous les accessoires étaient conformes à la vérité, non pas immoraux, du moins au sens ordinaire et benêt du mot, mais d'une tendance incontestable à la perversité mentale. Rarement œuvre d'art moderne a reçu plus d'applaudissements de la part d'un petit nombre, et a été exécrée plus à fond par l'opinion publique que celle de ce révolutionnaire.

Si notre humble opinion est capable d'exercer la moindre influence sur cette histoire impartiale du chef de la nouvelle école de peinture, je dirais qu'il ne faut aucunement regretter la période de transition. La littérature en apporte un parallèle, quand nos sympathies sont soudain éveillées par l'offre de nouvelles images. C'est ce que j'aime chez Manet. Nous en fumes [sic] tous surpris, comme d'une chose tenue longtemps, cachée et brusquement révélée. Captivant et choquant à la fois, excentriques et inédits, les types qu'il nous propose répondaient à un besoin du milieu où nous vivons. Il n'y avait rien en eux, dans leur étrangeté, de vague, de généralisé, conventionnel ou banal. Souvent ils commandaient l'attention par un trait singulier dans la physionomie du sujet, estompant ou sacrifiant à ces lois nouvelles

de l'espace et de la lumière qu'il avait entrepris d'inculquer, des détails secondaires dont d'autres se seraient emparés.

Petit à petit, s'il lui est donné de peindre assez longtemps pour éduquer l'œil du public, encore sous la taie de la convention, si celui-ci consent à discerner la beauté vraie des gens, dans leur solide santé, les grâces, présentes dans la bourgeoisie, seront alors reconnues et prises ainsi que de dignes modèles en art, et la paix se fera. Le présent appartient à la lutte, une lutte pour traduire ces vérités dans la nature qui, pour elle, sont éternelles, mais qui, pour la multitude, sont encore des innovations.

Le reproche adressé à Manet par des personnes superficielles, qu'alors qu'il peignait la laideur naguère, maintenant il peint la vulgarité, tombe sans l'atteindre, une fois reconnu le fait qu'il peint la vérité, et si l'on rappelle les difficultés rencontrées en chemin et la façon dont elles furent surmontées. *Un Déjeuner sur l'herbe*, *L'Exécution de Maximilien*, *Un coin de table*, *Des gens du monde à la fenêtre*, *Le Bon Bock*, *Un coin de bal de l'Opéra*, *Le Chemin de fer* et les deux *Canotiers*, voilà les peintures qui jalonnent pas à pas les barreaux de l'échelle escaladée par ce hardi révolutionnaire et qui l'ont conduit au point culminant, cette œuvre vraiment merveilleuse, refusée au Salon de cette année, mais exposée indépendamment au public, dont le titre est *Le Linge* – une œuvre qui fait date dans une carrière, peut-être, et à coup sûr dans l'histoire de l'art. La série de tableaux que nous venons d'énumérer démontre, à une exception près ici et là, le dessein du peintre très exactement : non pas de faire en passant frasque ou scandale, mais, par l'effort soutenu de communiquer à son œuvre l'universalité des lois de la nature, dégager le typique plutôt que l'individuel, le baigner de lumière et d'air – et quel air, un air que s'impose despotiquement à tout le reste. Avant d'analyser cette peinture illustre je voudrais faire commentaire sur ce truisme de demain, paradoxe aujourd'hui, qu'en argot d'atelier on appelle la « théorie du plein air », ou du moins sur son sort actuel, au témoignage péremptoire des dernières recherches de Manet. Mais il faut premièrement surmonter l'objection : pourquoi ce besoin de représenter des jardins au plein air, des rivages ou des rues, quand, avouons-le, la majeure partie de l'existence moderne se passe dans un intérieur ? Parmi la diversité des réponses, je voudrais d'abord retenir que dans l'atmosphère d'un intérieur, meublé ou non, les reflets de la lumière, brassés et rompus, décolorent trop souvent la chair. Par exemple, je voudrais rappeler un tableau du Salon de 1873 que notre peintre a justement dénommé *Rêverie*. D'une jeune femme, étendue sur un divan, émane une lassitude toute estivale, les jalousies de la pièce sont

presque fermées, le visage de la rêveuse se perd dans l'ombre, mais un vague jour amorti baigne sa personne et sa robe de mousseline. L'œuvre est tout à fait à part et touchante.

Notre civilisation a consacré la femme à la nuit, sauf échappées, fortuites pour elle, dans ces après-midi [sic] ensoleillés sur la page ou sous la tonnelle, qu'aime l'art moderne. Je pense cependant qu'un artiste ferait erreur à la représenter dans l'éclat artificiel des chandelles ou du gaz, car, en cette occurrence, le sujet de l'œuvre se réduirait à la femme elle-même, crûment mise en valeur par le contact d'un éclairage de théâtre, ayant sa beauté, peut-être, mais étrangère à l'art. Ceux que la routine du métier ou leur bon goût ont rompu à fixer sur une toute autre toile mentale le beau souvenir d'une femme, serait-elle aperçue dans l'éclairage nocturne d'une soirée ou au théâtre, doivent avoir remarqué qu'un processus mystérieux dépouille la noble apparition du prestige artificiel jeté par les lustres ou la rampe, avant qu'elle ne reprenne, fraîche et simple, sa place parmi les rêves qui hantent le plein jour. (Mais je dois confesser que plein de personnes consultées sur ce point obscur et délicat partagent mon opinion.) La teinte, la beauté spéciale qui jaillit de la source même de la vie, change à la lumière artificielle. C'est probablement par désir de préserver cette grâce dans toute son intégrité que la peinture, ayant affaire davantage à ce pollen de chair qu'à tout autre attrait humain, réclame l'opération mentale à laquelle je viens de faire allusion, et demande la lumière du jour, c'est-à-dire l'espace avec la transparence de l'air seule. La lumière naturelle du jour, qui pénètre et modifie tout, tout en restant invisible, règne dans ce tableau exemplaire appelé *Le Linge*, que nous allons de suite étudier, et qui est un répertoire complet et définitif de toutes les idées actuelles et de leurs moyens d'exécution.

Quelque frais feuillage de coloration égale, celui d'un jardin à la ville, tient dans ses mailles un flot d'air matinal d'été. Voici une jeune femme, vêtue de bleu, qui lave du linge, dont quelques échantillons sèchent déjà ; jailli d'un fouillis de fleurs, un enfant regarde sa mère ; voilà pour le sujet. Le tableau est de grandeur naturelle bien que l'échelle diminue un peu à mi-distance, le peintre ayant eu la sagesse de se rendre aux exigences d'artificialité imposées par le point de vue arbitraire, censé être celui du spectateur. Il est inondé d'air. Partout l'atmosphère, lumineuse et transparente, est aux prises avec les figures, les vêtements, le feuillage, semblant s'appropriier un peu de leur contours, mangés par le soleil caché et consumés par l'espace, tremblent, se fondent et s'évaporent dans l'air ambiant, qui dérobe en apparence leur réalité aux figures pour préserver leur véridique aspect. L'air règne en réalité absolue, comme possédant une existence enchantée, à lui conférée par la sorcellerie de l'art, une vie qui n'est ni de l'individu ni des sens mais de l'ordre des phénomènes conjurés

par la science, et montrés à nos yeux étonnés avec ses métamorphoses perpétuelles et son invisible action, rendue visible. Et comment ? Par le mélange ou le conflit entretenu entre surface et profondeur, couleur et lumière. Plein air : c'est le début et la fin du problème que nous étudions. Esthétiquement, il est résolu du simple fait que dans le plein air seul les carnations, étant également éclairées de tous les côtés, peuvent garder leurs qualités vraies. Par contre, si l'on peint dans cette demi-lumière, vraie ou artificielle, en usage dans les écoles, c'est tel ou tel trait que la lumière frappe et met exagérément en saillie, procurant au peintre un moyen commode d'arranger un visage à son caprice, par un retour aux moyens d'expression d'autrefois.

L'exigence de vérité, propre aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire telle qu'elle se montre à des yeux justes et purs, devait les conduire à adopter l'air comme leur médium à peu près exclusif, ou, en tout cas, à s'habituer à le traiter librement et sans contrainte. La résurrection d'un tel médium devait, c'était bien le moins, inciter à une manière nouvelle de peindre. Je veux pousser jusqu'au bout le raisonnement. Comme aucun artiste ne possède sur sa palette une couleur transparente et neutre correspondant au plein air, l'effet désiré ne peut s'obtenir que par la touche, légère, ou appuyée, ou par la régulation du ton. Or Manet et son école utilisent une couleur simple, fraîche, légèrement posée. Les résultats semblent avoir été obtenus du premier coup. La lumière, toujours présente, s'incorpore à tout, elle rend tout vivant. Quant aux détails du tableau, ou l'ombre diaphane qui le voile, ne sont qu'en passant, juste au moment où le spectateur regarde le sujet représenté, qui, composé d'une harmonie de lumières reflétées et sans cesse changeantes, ne peut être supposé sembler constamment le même, mais palpite de mouvement, de lumière et de vie.

Mais est-ce que cette atmosphère, que l'artifice du peintre répand sur toute la surface de l'objet dépeint, ne va pas disparaître lorsque l'œuvre, entièrement finie, sera comme un tableau repeint ? S'il n'y avait pas d'autre moyen d'indiquer la présence de l'air que l'application partielle, ou reprise, de la couleur comme on l'emploie d'ordinaire, ne doutons pas que la représentation serait aussi fugitive que l'effet représenté, mais, dès la conception initiale de l'œuvre, l'espace destiné à contenir l'atmosphère a été indiqué de sorte qu'une fois rempli de l'air représenté, il est aussi impossible à changer qu'aucune autre partie du tableau. Mais alors la composition (pour recourir encore l'argot de l'atelier) doit jouer un rôle considérable dans l'esthétique du maître des impressionnistes ? Non – certainement pas. En principe, le groupement de personnages tirés de l'actualité ne le suggère pas, et, pour cette

raison, notre peintre a le plaisir de s'en dispenser et d'éviter en même temps un style affecté. Néanmoins, il lui faut camper son tableau sur quelque chose, ne serait-ce que pour une minute, le temps, dont il a besoin, requis pour qu'un spectateur voie et admire ce qui est représenté, avec la promptitude juste suffisante pour impartir la vérité. Si l'on s'adresse à la perspective naturelle (non pas à cette discipline entièrement et artificiellement classique, qui fait de nos yeux les dupes d'une éducation civilisée, mais plutôt la perspective artistique que nous apprenons de l'Extrême-Orient, du Japon, exemplairement), si nous regardons ces marines de Manet, où l'eau, à l'horizon, monte jusqu'au sommet du cadre, seul à l'interrompre, nous éprouvons un nouvel enchantement à rentrer en possession d'une vérité longtemps obliérée.

Le secret s'en trouve dans un savoir absolument neuf, la façon de couper le tableau, ce qui donne au cadre tout le charme d'une limite simplement imaginaire, comme d'une scène d'un coup d'œil embrassée dans l'encadrement des mains, ou seulement du moins tout ce qui est jugé digne d'être retenu. Tel est le tableau, et la fonction du cadre est de l'isoler, bien que je me rende compte que cela va à l'encontre du préjugé. Par exemple, quel besoin y a-t-il [sic] à représenter ce bras, ce chapeau, ou cette rive, s'ils appartiennent à quelqu'un, à quelque chose extérieur au tableau ? Il ne faut viser qu'à ce que le spectateur habitué, parmi la foule ou dans la nature, à isoler le morceau qui lui plaît, tout en restant incapable d'oublier tout à fait les détails conspirant à le rattacher à l'ensemble, ne doive pas regretter l'absence, dans l'œuvre d'art, de l'un de ses plaisirs habituels, et, tout en se rendant compte qu'il est devant un tableau, croire à moitié voir le mirage d'une scène naturelle. On objectera probablement que tous ces moyens ont plus ou moins été mis en œuvre dans le passé – que l'habileté (mais jamais poussée si loin) à couper la toile de manière à produire une illusion – une perspective presque conforme à son exotique emploi chez les barbares – la touche légère, les tons frais, uniformes et égaux, ou différemment tremblant de lumières mouvantes – toutes ces ruses et expédients en art ont été plus qu'une seule fois découverts, dans l'école anglaise et ailleurs. Mais l'assemblage, pour la première fois, de tous ces procédés relatifs, pour une fin visible et convenable à l'expression artistique d'exigences de notre époque, voilà qui n'est pas un mince succès pour la cause de l'art, depuis surtout qu'une volonté puissante a poussé ces moyens jusqu'à leur extrême limite.

Mais le charme principal, le véritable caractère de l'un des hommes les plus singuliers de notre temps, est que Manet (visiteur assidu des grands musées en France et à l'étranger, et très versé en peinture) semble se désintéresser de tout ce qui a été fait par

d'autres dans les arts, et tire de son fonds personnel tous ses effets de simplification entièrement révélés par des jeux de lumière incontestablement inédits. Voici l'originalité suprême d'un peintre qui, deux fois, abdique sa personnalité en cherchant à la perdre dans la nature elle-même, ou dans la contemplation d'une multitude jusque-là ignorante de ses attraits.

Sans faire un catalogue de la production très considérable déjà de Manet, il a été nécessaire de marquer l'ordre de succession de ses tableaux, chacun représentant une tendance différente, mais tous relevant d'une théorie unique, valables aussi pour illustrer la carrière du chef de l'école impressionniste, ou plutôt de l'initiateur du seul mouvement efficace en ce sens, et montrant comment il a patiemment maîtrisé l'idée dont il a pris à présent pleine commande. L'absence de toute intrusion du moi dans l'interprétation, particulière au peintre, de la nature, permet au critique de s'arrêter à ces tableaux tout le temps qu'il lui plaît, sans avoir l'air de s'occuper trop exclusivement d'une personnalité. Nous devons toutefois prendre soin de nous souvenir que toute œuvre géniale, singulière par cela même que le génie renonce à la singularité, est une production d'art, unique en son genre, reconnaissable à première vue au milieu de toutes les écoles et de toutes les époques.

Maintenant, un tel peintre peut-il avoir des disciples ? Oui, et de valeur, notamment Mlle Eva Gonzalès, qui, à une juste compréhension de la position de son maître, joint des qualités de jeunesse et de grâce qui ne sont qu'à elle.

Mais son influence va plus loin dans les rapports d'ami à ami que de maître à disciple, et elle est prépondérante chez tous les peintres contemporains. Jusqu'à la manière d'artistes les plus opposés en théorie à ses idées qui ne soit, à un certain degré, déterminée par l'application qu'il en fait. Il n'est certes pas de peintre d'importance qui n'ait durant ces dernières années acquiescé ou réfléchi à quelques-unes des théories mises en avant par les impressionnistes, notamment celle du plein air, qui influence toute la pensée artistique d'aujourd'hui. Quelques-uns s'en rapprochent et restent dans le voisinage. D'autres, comme M. Fantin-Latour et le regretté M. Chintreuil, deux peintres qui n'ont aucun point commun de ressemblance, ont, tout en développant leurs propres idées, petit à petit, abouti à des résultats analogues à ceux des impressionnistes, créant, ainsi, entre cette école et la peinture académique, un tronc d'art commun, vigoureux, incontestable et franc, qui reçoit à présent l'appui même de la généralité des amateurs d'art. Mais les impressionnistes eux-mêmes, auxquels de paisibles propos d'atelier et d'amicaux échanges d'idées ont permis de marcher en ligne vers de nouveaux horizons insoupçonnés et des vérités d'une formulation originale,

ainsi MM. Claude Monet, Sisley et Pissaro [sic], peignent étonnamment comme lui. Un observateur, assez superficiel, pourrait vraiment, dans une exposition où l'on ne montre que de l'impressionnisme pur et simple, prendre toutes les œuvres pour celles d'un seul homme – et l'homme : Manet. Rarement trois créateurs ont-ils créé d'une manière si semblable, et la raison de leur ressemblance est toute simple, c'est que chacun s'efforce à supprimer l'individualité au profit de la nature. Néanmoins, notre visiteur modifierait sa première impression, synthétiquement juste, et s'apercevrait que chaque artiste a ses morceaux d'exécution favoris, analogues au sujet, accepté plutôt que choisi, l'acceptation dérivant du lieu de naissance ou de séjour, car ses artistes trouvent en règle générale leurs sujets près de chez eux, l'affaire d'une petite promenade, ou dans leur jardin.

Claude Monet aime l'eau, c'est son don spécial d'en représenter la mobilité et la transparence, eau de mer ou de rivière, grise et monotone, ou de la couleur du ciel. Je n'ai jamais vu de bateau plus légèrement suspendu sur l'eau que dans ses tableaux, ou gaze plus mobile et plus légère que son atmosphère en mouvement. Sisley fixe les moments fugitifs de la journée, observe un nuage qui passe et semble le peindre en son vol. Sur sa toile, l'air vif se déplace et les feuilles encore frissonnent et tremblent. Il aime les peindre surtout au printemps, quand les jeunes feuilles sur les branches légères poussent à l'envi, quand, rouges, d'or, vert roussi, les dernières tombent en automne, car espace et lumière ne font alors qu'un, et la brise agite le feuillage, l'empêche [sic] de devenir une masse opaque, trop lourde pour donner l'impression d'agitation et de vie. Par ailleurs, Pissaro [sic], le plus âgé des trois, aime l'ombre profonde des bois, l'été, les terrains verts, et il ne craint pas la pleine pâte qui, parfois, sert à rendre l'air visible ainsi que brume lumineuse, saturée de rayons solaires. Il n'est pas rare que l'un des trois prenne de vitesse Manet, qui, percevant tout à coup le résultat ou l'intention, ramasse toutes leurs idées dans une œuvre magistrale et définitive. À eux plutôt les changements subtils et délicats dans le paysage, toutes les modulations par lesquelles passe un bouquet d'arbres au bord de l'eau, tout au long d'une matinée ou d'un après-midi.

Les œuvres les mieux réussies de ces trois peintres se signalent par l'infailible, quoique merveilleusement rapide, exécution. Malheureusement, le client, même assez intelligent pour discerner dans ces transcriptions de la nature beaucoup plus que la délectable exécution, car dans ces tableaux, instantanés et spontanés, tout est harmonie et une touche en plus ou en moins gâterait tout, est dupe de cette agilité de métier, réelle ou apparente, et, bien que payant ces tableaux un prix mille fois au-dessous de leur valeur réelle, l'arrière-pensée le trouble que de si aisées productions pourraient être multipliées *ad infinitum*. Simple

malentendu, d'ordre commercial, dont sans aucun doute ces artistes auront encore à pâtir. Manet, plus fortuné, vend convenablement ses œuvres. En impressionnistes convaincus, ces peintres (à l'exception de M. Claude Monet qui s'en tire superbement) ne s'attaquent pas à des sujets grandeur nature, non plus qu'ils ne les prennent dans des scènes d'intimité, mais, peintres de paysage avant tout, ils réduisent leur tableau au format le plus facile à tomber sous la vue et à être remémoré les yeux fermés.

À côté d'eux exposent, fréquemment ou à l'ordinaire, quelques artistes que leur originalité met à part des autres peintres contemporains, et qui partagent la plupart des théories d'art passées en revue ici. Ce sont Degas, Mlle Berthe Morisot (devenue Mme Eugène Manet) et Renoir, auxquels j'aimerais joindre Whistler, si goûté en France tant par les critiques que dans le monde des amateurs d'art, s'il n'avait élu en Angleterre le théâtre de ses succès.

La mousseline qui forme une lumineuse et toujours changeante atmosphère autour de la semi-nudité des jeunes ballerines, les attitudes, hardies dans leur complication profonde de ces personnes qui accomplissent une des fonctions ataviques et à la fois modernes de la femme, ont enchanté M. Degas, que séduisent tout aussi bien les charmes de ces petites blanchisseuses qui, dans leur blonde fraîcheur de pauvresses simplement vêtues d'une camisole et d'une jupe, courbent sur la tâche leur [sic] corps fluët. Il n'y a pas plus de sensualité dans un cas que de sentimentalité dans l'autre. En son intuitive sagesse l'artiste se garde d'exploiter le côté déjà redit et rabâché du sujet. Dessinateur magistral, il a recherché les lignes subtiles, les mouvements exquis ou grotesques et à l'étrange beauté neuve, si j'ose appliquer à ses œuvres une terminologie abstraite à laquelle il n'aura jamais recours dans ses propos.

Plus portée à rendre avec économie l'aspect des choses, y infusant le charme nouveau d'une vision féminine, Mlle Berthe Morisot capte à merveille l'intime présence d'une femme du monde, ou d'un enfant, dans la pure atmosphère de la plage ou d'un gazon. Voici un couple charmant, qui goûte la limpidité d'heures où l'élégance s'est dépouillée de l'artifice. Là, quelle pureté d'atmosphère jette un voile sur cette femme, debout au grand air ; ou cette autre étendue à l'ombre, l'ombrelle jetée parmi les brins d'herbe et les fleurs menues qu'une petite fille en robe claire s'occupe à cueillir. Le premier plan aéré et jusqu'aux plus lointains contours de la mer et du ciel, ont la perfection de choses réellement vues ; et ce couple là-bas, dont l'attitude est si bien brossée dans les moindres détails qu'elle suffirait à l'identifier, même si les visages, aperçus dans l'ombre de chapeaux de paille, n'attestaient

des portraits à l'état d'esquisses, prête son caractère propre à l'endroit que sa visite égale. L'air soucieux, blasé, les chagrins intimes, qui marquent en général les scènes de la vie contemporaine croquées par l'artiste moderne, n'ont jamais été plus notablement absents qu'ici. On sent que la gracieuse femme et l'enfant ignorent parfaitement que la pose, inconsciemment adoptée pour satisfaire à un besoin inné de beauté, est perpétuée dans cette charmante aquarelle.

Le chatolement changeant des lueurs et des ombres que la réflexion mouvante de lumières, elles-mêmes influencées par tous les objets environnants, jette sur toute figure qui s'approche ou s'éloigne, les combinaisons passagères selon lesquelles ces reflets divers forment une harmonie simple ou multiple, sont les effets favoris de Renoir. Aussi n'est-ce merveille si cette infinie complexité d'exécution l'amène à rechercher un succès plus hasardeux dans des thèmes fort éloignés de la nature. Une loge au théâtre, les costumes aux couleurs vives de ses occupantes, les carnations féminines montées et dénaturées par le rouge et la poudre, un enchevêtrement d'effets de lumière, accentué quand la scène est fantastiquement éclairée par le tirage de la lumière du jour, voilà ses sujets favoris.

Toutes ces tentatives et efforts variés (poussés plus loin encore parfois par l'intrépide M. de Cézanne [sic]) forment le faisceau de l'impressionnisme. Il faut indiscutablement rendre hommage à ceux qui ont mis au service de l'art un don extraordinaire de voir avec des yeux neufs et comme naïfs, imperturbables au milieu de la confusion et des tâtonnements de leur temps. Si parfois ils ont été trop loin à la recherche de sujets inédits et audacieux, ou ont appliqué de travers un principe flambant neuf, ce n'est qu'une toile à retourner contre le mur, accident compensé par ce résultat, tout à leur louange, qu'ils nous ont fait comprendre, à regarder les objets les plus habituels, l'enchantement qui serait le nôtre à les voir pour la première fois.

Si nous tâchons de récapituler les principaux points de notre thèse et d'en tirer des conclusions plausibles, nous devons tout d'abord affirmer que l'impressionnisme est le principal et l'authentique mouvement dans la peinture contemporaine. L'unique ? Non, puisque d'autres grands talents se sont consacrés à illustrer quelque phase ou période de l'art du passé, parmi lesquels nous devons classer des artistes comme Moreau, Puvis de Chavannes, etc.

À une époque où la tradition romantique de la première moitié du siècle ne s'attarde que chez quelques survivants, la transition de l'artiste imaginaire et rêveur du passé au créateur, tourné vers l'action, du présent, passe par l'impressionnisme.

La participation de couches sociales jusque-là ignorées à la vie politique de la France est un fait social qui fera honneur à la fin du XIX^e siècle. Un parallèle se rencontre dans les arts, les voies ayant été préparées par une évolution à laquelle le public attacha, avec une rare prescience, dès sa première manifestation, l'épithète d'intrangigeant, qui, dans le vocabulaire politique, signifie radical et démocratique.

Les nobles visionnaires des époques révolues, dont les œuvres dépeignent les choses de ce monde vues de l'au-delà du monde (et non les représentations réelles d'objets existant) font figure de rois et de dieux dans l'âge rêveur de l'humanité. À ces solitaires avait été donné le génie d'exercer leur pouvoir sur une foule ignorante. Mais aujourd'hui la multitude réclame de voir avec ses propres yeux. Et si l'art de nos derniers temps est moins glorieux, moins intense et moins riche, ce n'est pas sans la compensation de la sincérité, de la simplicité et d'un charme comme d'enfance.

À cette heure critique pour l'espèce humaine, où la nature désire fonctionner pour elle-même, elle exige de certains de ses amants – des hommes nouveaux et impersonnels, en communion directe avec l'esprit de leur temps – de dénouer les entraves de l'éducation et de laisser la main et l'œil agir à leur guise, afin de se révéler par leur entremise. Pour le simple plaisir ? Non pas, mais pour s'exprimer elle-même, calme, nue, familière, aux nouveaux venus de demain, dont chacun consentira à n'être qu'une unité inconnue dans la puissante multitude d'un suffrage universel, et pour mettre en leur pouvoir des moyens nouveaux, plus concis, d'observation. C'est bien ainsi qu'à ceux capables d'y voir l'art représentatif d'une période qui ne peut s'isoler d'une vie politique et industrielle également caractéristiques, doit apparaître la signification du genre de peinture que nous venons de discuter, et qui, bien que marquant une étape de l'art, s'est manifesté particulièrement en France.

Maintenant, en conclusion, je dois rapidement revenir sur le terrain de l'esthétique et pense que nous aurons complètement examiné notre sujet, quand j'aurai montré la relation de la crise actuelle – l'apparition des impressionnistes – avec les principes fondamentaux de la peinture – point de grande importance.

Aux époques civilisées à l'extrême, les développements de l'art et de la pensée ayant atteint presque leurs extrêmes limites, il s'ensuit inéluctablement qu'ils sont dans l'obligation de revenir en arrière et de retourner à leur source idéale, laquelle ne coïncide jamais avec les débuts réels. Le Préraphaélisme anglais est, sauf erreur de ma part, revenu à la simplicité primitive du Moyen Âge. La portée de l'entreprise (non proclamée dogmatiquement, mais pas moins clairement pour cela) de Manet et de ses disciples revient à ceci que la peinture

doit se plonger à nouveau dans son principe et dans son rapport avec la nature. Mais, si l'on élimine la décoration des plafonds de palais et de salons avec une foule de figures idéalisées et en raccourcis magnifiques, à quoi peut prétendre un peintre en tête à tête avec la nature ? À l'imiter ? Mais alors tous ces efforts ne pourront jamais égaler le modèle, avec ses avantages inappréciables de vie et d'espace. Ah, non ! Ce beau visage, ce vert paysage, vieillira, se flétrira, mais je les aurai pour toujours aussi vrais que dans la réalité, aussi beaux que dans le souvenir, et impérissablement miens, ou, pour mieux satisfaire mon instinct de création artistique, ce que je sauve par le pouvoir de l'impressionnisme, ce n'est pas une tranche de matière, laquelle existe déjà, supérieure à n'importe quelle simple représentation, mais le plaisir d'avoir recréé la nature touche par touche. J'abandonne la solidité massive et tangible à un interprète mieux qualifié : la sculpture. Je me contente de refléter sur le miroir durable et clair de la peinture ce qui vit perpétuellement, et pourtant meurt à chaque instant, qui n'existe que par le vouloir de l'idée, et cependant constitue dans mon domaine le seul, authentique et certain, mérite de la nature : l'Aspect. C'est par lui que, rudement jeté, à la fin d'une époque de rêves, en face de la réalité, j'en ai extrait ce qui appartient en propre à mon art, une perception exacte et native qui, pour sa propre fin, isole les choses qu'elle perçoit avec la fixité d'un regard réinvesti de la perfection de voir la plus dépouillée.

5. « Édouard Manet et les impressionnistes », par Barbara Keseljevic et Mitsou Ronat, *Change* (1976)

Première partie
Keseljevic

[1] Sans mot de préambule, sans explication au lecteur qui ignore le sens de mon titre, je vais aborder mon sujet et me réserver le droit ou d'en tirer certaines déductions nouvelles d'un point de vue artistique, au fur et à mesure que les faits que je rapporte se présenteront – ou d'at-

Première partie
Ronat

[1] *Sans autre préliminaire, sans même au lecteur, qui peut-être ignore le sens, présidant cet article, de l'intitulé, offrir un mot d'explication, j'en aborderai le sujet sans attendre, me réservant ou de tirer des conclusions, au point de vue de l'art nouvelles, quand se présenteront les*

tendre qu'elles découlent d'elles-mêmes, quand et comme elles le peuvent.

[2] Commençons par jeter un rapide coup d'œil en arrière sur l'histoire de l'art. Il est rare que nos expositions abondent en nouveautés, et naguère, les années d'abondance étaient encore plus rares : mais la lumière, soudainement et durablement, se mit à briller vers 1860, quand Courbet commença à exposer ses œuvres. Celles-ci correspondaient jusqu'à un certain point au mouvement apparu en littérature et qui fut appelé Réalisme. Il cherchait, en effet, à s'imposer à l'esprit par les descriptions vivantes des choses telles qu'elles se présentaient, à l'exclusion brutale de toute imagination intempes- tive. C'était un mouvement important dont l'intensité était comparable à celle de l'École Romantique qui expirait alors sous les doigts des paysagistes, ou à cette école plus tardive d'où sont sortis les effets décoratifs audacieux d'Henri Regnault : il en entraîna alors beaucoup sur un chemin nouveau et contemporain. Mais au milieu de tout cela commencè- rent à apparaître, quelquefois sur les murs du Salon, par hasard, – mais bien plus fré- quemment, et certainement, aux cimaises des galeries des Refusés – des peintures, curieuses et singulières, risibles à la foule, il est vrai, pour leurs défauts mêmes, mais

faits qu'ici je relate, ou de les laisser, comme et quand elles peuvent, sourdre.

[2] Brièvement, donc, jetons, vers l'his- toire de l'art, un petit coup d'œil en arrière. En nouveauté rarement abondent nos annuelles expositions, et encore plus rares, quelques années auparavant, fu- rent de telles années d'abondance ; mais soudaine et durable, vers 1860, éclata la lumière, sitôt que commença la vision des œuvres de Courbet. Celles-ci, alors en quelque sorte, coïncidèrent avec le mouvement apparu en littérature qui remporta le nom de Réalisme ; c'est-à- dire qu'il chercha, exclue vigoureu- sement l'imagination trouble-fête, à s'imprimer, grâce à la vivante peinture de choses telles qu'elles paraissaient être, dans la pensée. En intensité l'égal de l'École Romantique, juste expirante ! alors des mains des paysagistes, ou de celle, postérieure, d'où provinrent les audacieux effets décoratifs d'Henri Reg- nault – ce fut un grand mouvement ; et qui, ensuite, sur une neuve et contem- poraine voie, entraîna combien. Mais parmi cela, quelquefois par aventure aux murs du Salon, mais de loin plus souvent, et à coup sûr, sur ceux du Salon des Refusés, commencèrent à poindre de curieuses, et singulières, peintures – faisant rire je l'admets, par leurs erreurs

néanmoins bien troublantes pour le critique sincère et réfléchi, qui ne pouvait s'empêcher de se demander : Quel genre d'homme est-ce là ? Et quelle étrange doctrine prêche-t-il ? Car, visiblement, ce prédicateur avait quelque chose à dire : il persévérait dans sa répétition – unique en sa persévérance, et ses œuvres étaient signées du nom, alors nouveau et inconnu, d'Édouard Manet. Il y avait aussi à l'époque, hélas ! il nous faut l'écrire au passé, un amateur éclairé – un de ceux qui aimaient tous les arts, et vivaient pour l'un d'eux. Ces peintures singulières gagnèrent aussitôt sa sympathie : une prémonition instinctive et poétique les lui fit aimer – et ceci avant que leur succession rapide et l'exposé suffisant des principes qu'elles voulaient inculquer, aient livré leur sens à quelques rares élus parmi le grand public. Mais cet amateur éclairé mourut trop tôt pour les voir et avant que son peintre préféré se fût fait un nom.

[3] Cet amateur était notre dernier grand poète, Charles Baudelaire.

[4] Suivit, à son tour favorablement disposé, le futur romancier Émile Zola. Avec cet instinct de l'avenir qui caractérise ses propres œuvres, il reconnut la lumière qui s'était levée, bien que trop jeune encore pour définir ce qu'au-

mêmes, le grand nombre, mais inquiétant fort, cependant, le critique véritable et sérieux, qui ne put s'empêcher de s'interroger, quelle sorte d'homme est-ce là ? et quelle étrange doctrine prêche-t-il ? Car ce prédicateur de toute évidence avait un message ; il persévérait, insistait, unique en sa persévérance, et ses œuvres étaient signées du nom, nouveau alors et inconnu, d'Edouard Manet. En ce temps-là vivait aussi – hélas ! cela doit s'écrire au passé – un amateur éclairé, un qui, existant pour l'un d'eux, aimait tous les arts. Aussitôt gagnèrent sa sympathie ces étranges peintures ; une instinctive, et poétique voyance fit qu'il les aima ; et cela, avant leur prompt succession, et avant qu'une expression suffisante des principes qu'elles inculquaient ait révélé au petit nombre pensant du grand nombre public, leur sens. Mais cet amateur éclairé mourut trop tôt pour les voir, et avant que son peintre favori se fût fait un nom.

[3] *Cet amateur, ce fut notre dernier poète, Charles Baudelaire.*

[4] *Suivit pour les apprécier à son tour, alors débutant, le romancier Émile Zola. Avec cette intuition du futur qui distingue ses propres œuvres, il reconnut le lever de cette lumière, quoique trop jeune, encore, pour définir ce qu'aujourd'hui nous*

jourd'hui on nomme Naturalisme – afin de se mettre en quête, non seulement de cette réalité qui s'imprime sur tout dans sa forme abstraite, mais de ce sentiment absolu et premier que la nature elle-même impose à ceux qui ont volontairement abandonné les conventions.

[5] En 1867, une exposition particulière des œuvres de Manet et de quelques-uns de ses disciples, donna à cette école, alors sans nom, de peinture moderne, qui prenait donc de l'importance, l'apparence d'un parti, et les luttes partisans se déchaînèrent. On prêcha, comme à la croisade, la lutte contre cet intrus obstiné, des rostres de chaque école. Pendant plusieurs années, fermement et implacablement, on fit front contre sa progression jusqu'à ce qu'enfin, vaincu par sa bonne foi et sa persévérance, le jury reconnût le nom de Manet, l'accueillît et, remis si bien de ses craintes ridicules, il se prît à raisonner et découvrit n'avoir plus qu'à le déclarer souverain pontife créé de lui-même, chargé de par sa foi du salut des âmes, ou à le condamner comme hérétique et danger public.

[6] Cette dernière alternative étant de nos jours définitivement adoptée, l'exposition publique des œuvres de Manet eut lieu récemment dans son propre atelier.

appelons Naturalisme, afin d'aller quêrir, non, bonnement, cette réalité qui s'imprime, dans son abstraite forme, sur tout, mais cet absolu et fondamental sentiment qu'imprime elle-même la Nature en ceux qui volontairement ont renoncé à la convention.

[5] Une exposition, en 1867, spécialement des œuvres de Manet et de quelques de ces disciples, donna à l'école, en nom alors vacante, de moderne peinture – qui, de ce fait, gagna en importance – l'allure d'un parti, tandis que gagnèrent en violence les luttes partisans. Contre cette obstinée intruse fut prêchée telle une croisade, depuis les rostres de chaque école, la lutte. Longtemps un front ferme et implacable se conjura contre sa marche ; jusqu'à ce que, par sa bonne foi enfin vaincu, et sa persévérance, le jury reconnût le nom de Manet, lui fit bon accueil, et se guérit si bien de ses craintes ridicules qu'il raisonna, et conclut qu'il devait, à sa propre foi imputant la charge des âmes, ou le déclarer spontané souverain pontife, ou le condamner comme hérétique et comme danger public.

[6] Pour l'heure, adoptée définitivement la seconde hypothèse, l'exposition publique des œuvres de Manet a pris place récemment dans son propre atelier.

Nonobstant, en dépit de tout cela, et malgré les salons concurrents, on se précipita avec ferveur et curiosité vive, en 1874 et en 1876, boulevard des Italiens et aux galeries Durand-Ruel, afin de voir les œuvres de ceux alors qualifiés d'« Intransigeants », aujourd'hui les Impressionnistes. Et que trouvèrent-ils ? Une collection de tableaux à l'aspect étrange, rendant à première vue l'impression banale du motif qui les avait composé, mais qui possédait en outre une qualité particulièrement spécifique dépassant le simple Réalisme. Et voilà qu'apparaît l'une de ces crises imprévues de l'art. Nous allons considérer cette crise dans ses conditions présentes et dans ses intentions futures et nous efforcer d'en développer l'idée.

[7] Manet, lorsqu'il bannit les soucis de l'art et bavarde avec un ami dans les lumières de son atelier, s'exprime avec brio. C'est alors qu'il explique ce qu'il entend par Peinture : quelles destinées lui sont déjà réservées : ce qu'elle est, comment un instinct irrésistible le pousse à peindre, et à peindre comme il peint. Chaque fois qu'il commence un tableau, dit-il, il s'y jette à corps perdu et se sent comme celui qui sait que le plus sûr moyen d'apprendre à nager sans danger est de se jeter à l'eau, si dangereux qu'il

Cependant, et malgré tout, et en dépit des salons rivaux, impatient et vivement curieux se rua le public au boulevard des Italiens, et à la galerie Durand Ruel en 1874 et en 1876, pour voir les œuvres de ceux, alors les Intransigeants, aujourd'hui dénommés les Impressionnistes. Et que trouvèrent-ils ? Un ensemble de tableaux offrant une apparence d'étrangeté, à première vue donnant de leur créatif mobile l'impression ordinaire, mais aussi bien au-delà, une particulière qualité étrangère au simple Réalisme. Et voici l'une de ces crises, imprévues, qui surgissent dans l'art. Dans son état actuel, et dans ses perspectives d'avenir, étudions-la, efforçons-nous aussi de mettre en valeur son idée.

[7] Manet, quand il congédie les tracasseries de l'art, et avec un ami bavarde, parmi l'éclairage de son atelier, est un brillant causeur. C'est alors qu'il lui conte ce qu'il entend par Peinture ; quelles destinées nouvelles lui sont déjà réservées ; ce qu'elle est, et comment, mû par une irrésistible furie, il peint – et il peint comme il peint. Chaque fois, dit-il, qu'il commence un tableau, se sentant un qui sait que, pour en toute sécurité apprendre à nager, la voie la plus sûre c'est, si dangereux qu'il paraisse, de se jeter à

paraisse. Un de ses aphorismes familiers est que nul ne devrait peindre selon le même procédé, un personnage et un paysage – selon la même technique ou de la même manière : ni, d’ailleurs, deux paysages ou deux personnages. Chaque œuvre devrait être une nouvelle création de l’esprit. Il est vrai, la main garde toujours de sa pratique certains secrets acquis, mais l’œil doit oublier tout ce qu’il a vu d’autre et tirer chaque fois de l’objet une nouvelle leçon. Il devrait s’abstraire de la mémoire pour ne voir que ce qu’il regarde et cela comme à la première fois, la main devant être une abstraction impersonnelle guidée par la seule volonté, oublieuse de tout savoir-faire antérieur. Pour ce qui est de l’artiste lui-même, ses sentiments personnels, ses goûts propres, sont à ce moment-là absorbés, ignorés ou mis à part pour le plaisir de sa vie personnelle. On n’atteint pas un tel résultat du premier coup. Pour y arriver, le maître doit franchir de nombreuses étapes avant de conquérir sa solitude et de connaître cette nouvelle évolution de l’art. Et moi qui me suis pas mal penché sur ces problèmes, je ne compte que deux personnes qui y soient parvenues.

[8] Las des académismes de l’école de Couture, son maître, chez qui il avait

l’eau – la tête la première, il s’élance. Que personne avec le même procédé, le même savoir ou de la même façon, ne devrait peindre un paysage, ou un personnage, c’est l’un de ses coutumiers aphorismes ; mieux : ni même deux paysages, ou deux personnages. Chaque œuvre devrait être une nouvelle création de l’esprit. La main, il est vrai, gardera quelques de ses secrètes habitudes au maniement, mais l’œil devrait oublier tout ce que d’autre il a vu et réapprendre ! de la ci-devant leçon. De la mémoire, il devrait faire abstraction, voyant seulement ce qu’il regarde comme si c’était la première fois ; et par la volonté seule guidée, la main devrait se faire impersonnelle abstraction, oublieuse de toute préalable astuce. L’artiste quant à lui-même, ce qu’il ressent, ses goûts particuliers, sont pour le moment absorbés, ignorés, ou à l’enjouement de sa vie personnelle, réservés. Tel n’est pas, un résultat, tout de suite accessible. Pour l’atteindre le maître doit traverser bien des phases, avant que d’avoir conquis cet isolement de soi, et connu, dans l’art, cette nouvelle évolution ; et moi, qui à cette étude me suis passablement adonné, pas plus de deux je ne compte, qui y soient parvenus.

[8] *Étudiant de Couture las des détails techniques de l’école, Manet, quand il*

travaillé, quand il reconnut l'inanité de cet enseignement, il décida ou bien qu'il ne peindrait plus du tout ou bien qu'il ne peindrait qu'en s'excluant lui-même. Toutefois, dans cet isolement recherché pour lui-même, deux maîtres du passé lui apparurent et le soutinrent dans sa révolte : Velasquez et les peintres de l'école flamande le marquèrent tout particulièrement. Et l'atmosphère extraordinaire qui baigne les compositions de ce grand ancêtre espagnol et les tons vifs qui illuminent les toiles de ses pairs du Nord, gagnèrent l'admiration de l'étudiant, lui offrant ainsi deux aspects d'un art qu'il a maîtrisé depuis longtemps et qu'il peut combiner à sa guise. Ce sont, précisément, ces deux aspects qui révèlent le vrai, et donnent aux peintures qui reposent sur elles, une réalité vivante, au lieu d'en faire un lieu sans fondement de rêves abstraits et abscons. Telles furent les premières expériences de Manet et, curieusement, ce fut vers l'étranger et le passé qu'il se tourna pour rechercher un conseil amical, afin de remédier aux maux de son pays et de son temps. Et pourtant la vérité me force à dire que Manet n'en avait nul besoin urgent : imitateur incomparable, il avait son gibier à portée de la main l'eût-il seulement chassé. Mais il voulut plus que cela, et le nouveau ne se trouve pas

comprit l'inanité de tout ce qu'on lui enseignait, décida ou de ne plus peindre ou de peindre en se mettant lui-même totalement entre parenthèses. Toutefois lui apparurent, dans cet isolement résolu, deux maîtres – deux maîtres du passé – qui dans sa révolte le soutinrent. Velasquez, et les peintres de l'école flamande, le pénétrèrent particulièrement, et l'admiratif étudiant fut gagné – lui offrant ainsi deux aspects de l'art qu'il a depuis maîtrisés et qu'il peut mêler à sa guise – par la mystérieuse atmosphère qui telle un linceul enveloppe les compositions du grand aïeul espagnol, et par l'éclat des couleurs émanant des toiles de ses pairs nordiques. Précisément ce sont ces deux aspects qui révèlent la vérité et confèrent aux tableaux qui les ont pour principe une vivante réalité, au lieu d'en faire un tissu, sans fondements, d'obscurs rêves abstraits. Telles, les tentatives de Manet, et curieusement ce fut vers l'étranger et vers le passé qu'il a cherché, afin de remédier aux vices de son temps et de son pays, un amical conseil. Et pourtant je dois dire, la vérité le réclame, que Manet n'en avait nul besoin urgent ; incomparable copiste, son gibier était à la portée de sa main s'il avait choisi là sa chasse ; mais il voulut plus, et l'on ne trouve pas ainsi du neuf ; souvent la nou-

du premier coup. La fraîcheur en effet consiste, – et c'en est vraiment le cas dans ces périodes critiques – en la coordination d'éléments dispersés un peu partout.

[9] Ces tableaux où nous trouvons le retour à la tradition des vieux maîtres du Nord et du Midi constituent la première manière de Manet. Or les anciens critiques d'art entendent par « manière », le libre épanouissement du génie dans l'une de ses phases intellectuelles plutôt que le fait engendré, découvert ou recherché par le peintre lui-même. Mais c'est dans le choix de ses sujets que le peintre énonce le mieux ses vues. La littérature s'écarte souvent du sentier battu, à la recherche d'un moment du passé, et pour les rendre modernes elle les utilise à ses propres fins : Manet fit un semblable détour, cherchant la vérité qu'il aima quand il l'eut trouvée – car pour être vraie elle n'en était pas moins singulière, surtout comparée aux vieux idéaux usés. Salué à ses débuts par Baudelaire, comme nous l'avons dit, Manet subit l'influence du moment et pour illustrer sa production d'alors, prenons une de ses premières œuvres, *Olympia* : cette courtisane livide, décaquée, offrant au regard du public la vue du nu, pour la première fois, ignorant des traditions et des conventions. Le bouquet encore enveloppé dans son papier, le chat

veauté, en effet, consiste, et c'est en ces jours critiques spécialement le cas, en une coordination d'éléments auparavant éparpillés.

[9] *Manet, première manière : ces tableaux où trouver le retour aux traditions des vieux maîtres, du nord et du sud. Or par le mot « manière » aujourd'hui, les vieux critiques d'art entendent, plutôt, le prodigue épanouissement du génie, pendant l'une de ses intellectuelles saisons, que, par le peintre lui-même, le réel conçu, découvert ou recherché. Mais là où le peintre se déclare le mieux, c'est dans le choix de ses sujets. Souvent la littérature, pour retrouver les aspirations d'un passé, et à ses propres fins les moderniser, s'écarte de son ordinaire, et en peinture, Manet fit de même, cherchant la vérité, l'aimant trouvée, car pour être vraie, elle était si étrange, comparée surtout à ses vieux idéaux usés. Accueilli à ses débuts, nous l'avons dit, par Baudelaire, Manet subit l'influence du moment, aussi prenons, illustrant cette période, Olympia, une de ses premières œuvres ; cette blême, et ravagée courtisane, exhibant au public, pour la première fois, un nu défiant la convention et la tradition. Vrais, mais non immoraux – au sens je veux dire ordinaire et stupide du mot – furent ce bouquet, enveloppé enco-*

sinistre (sorti, semble-t-il, d'un des poèmes en prose de l'auteur des *Fleurs du Mal*) et tous les accessoires environnants étaient authentiques, mais pas immoraux, au sens courant et stupide de ce terme s'entend, mais, intellectuellement, quant à leur intention, ils renvoyaient à la perversion. Rarement œuvre moderne fut plus applaudie par le petit nombre, et plus condamnée sans appel par la multitude, que ne le fut celle de ce novateur.

[10] Si mon humble avis peut prétendre à quelque influence dans cette impartiale histoire du chef de cette école de peinture, je dirai que nous n'avons aucun lieu de regretter cette période de transition. On en trouve un parallèle en littérature, quand de nouvelles images offertes à nous éveillent notre intérêt, et c'est ce que j'aime chez Manet. Son œuvre nous surprend tous comme quelque chose qui aurait été longtemps caché et qui serait brusquement révélé. Fascinants et répugnants à la fois, excentriques et neufs, notre vie courante avait besoin de tels modèles. Si étrangers qu'ils fussent, ils n'avaient rien d'imprécis, de vague, de conventionnel, de banal. Ils attirèrent souvent l'attention par une particularité dans la physionomie du sujet, dissimulant ou sacrifiant à demi à ces nouvelles lois de l'espace et de la lumière qu'ils s'attachaient à inculquer,

re de son papier, ce chat lugubre (apparemment suggéré par l'un des poèmes en prose dû à l'auteur des Fleurs du Mal), et autour, tous les accessoires ; mais pervers, sans aucun doute, intellectuellement, dans leur intention. Rarement œuvre moderne fut plus applaudie par le petit nombre, et plus profondément condamnée par le grand, que celle de notre novateur.

[10] *Si, impartial, racontant l'œuvre du chef de la nouvelle école picturale, mon humble avis peut avoir une quelconque influence, je dirais qu'aucunement cette période transitoire n'est à regretter. Le parallèle existe en littérature, quand face à quelque nouvelle figure soudain s'éveillent nos sympathies ; et c'est ce que j'aime dans l'œuvre de Manet. Elle nous surprend tous comme une chose longtemps occultée, soudain révélée. Séduisantes à la fois, et répugnantes, excentriques, et neuves, les formes qu'il nous donne étaient nécessaires à notre ambiance. En elles, quoique étranges, rien de vague, de général, de conventionnel, de banal. Souvent par quelque bizarrerie dans la physionomie du sujet, elles attirent notre attention, cachant à demi, ou sacrifiant à ces nouvelles lois d'espace et de lumière qu'il s'efforçait*

des détails mineurs sur lesquels d'autres auraient insisté.

[11] Un jour ou l'autre, s'il continue à peindre assez longtemps et à éduquer l'œil du public – encore aveuglé par les conventions – si, alors, ce public veut bien consentir à voir les authentiques beautés du peuple, saines et fortes, telles qu'elles sont, les grâces qui existent dans la bourgeoisie seront alors reconnues et prises comme des modèles valables pour l'art – et dès lors la paix sera faite. Pour l'instant c'est la lutte, – une lutte pour rendre ces vérités qui dans la nature sont éternelles, mais nouvelles pour la multitude.

[12] Le reproche qu'adressent à Manet les gens superficiels, à savoir que naguère il peignait la laideur et que maintenant il peint la vulgarité, tombe à plat quand on reconnaît le fait qu'il peint le vrai, et qu'on se souvient des difficultés qu'il a rencontrées à l'avoir recherché et comment il les a vaincues. *Un Déjeuner sur l'Herbe, L'Exécution de Maximilien, Un Coin de Table, Des Gens du Monde à la Fenêtre, Le Bon Bock, Un Coin de Bal de l'Opéra, Le Chemin de Fer* et les deux *Canotiers* – voilà des tableaux qui, au fur et à mesure, ont marqué les degrés de l'ascension de notre novateur courageux,

d'inculquer, quelques détails mineurs dont d'autres se seraient saisis.

[11] *A la longue, s'il continue de peindre assez longtemps pour éduquer l'œil du public – couvert encore du voile de la convention – si à voir les vraies beautés du peuple, telles saines et vigoureuses, le public veut alors consentir, les charmes de la bourgeoisie seront considérés comme des modèles dignes de l'art, et à ce moment-là viendra le temps de la paix. Pour l'instant, le temps n'est qu'à la lutte, la lutte pour traduire ces vérités de la nature qui pour elle sont éternelles, mais pour la foule ne sont encore que neuves.*

[12] *Inoffensif, choit le reproche par le superficiel adressé à Manet – autrefois vous peigniez la laideur, aujourd'hui c'est la vulgarité – une fois admis qu'il peint la vérité, et pensées, les difficultés qu'il a rencontrées dans sa quête, et la manière dont il les a surmontées. Un déjeuner sur l'herbe, l'Exécution de Maximilien, Un Coin de Table, Des Gens du Monde à la Fenêtre, Le Bon Bock, Un Coin de Bal de l'Opéra, Le Chemin de Fer et les deux Canotiers³⁸⁶ – tels sont les tableaux qui ont marqué, peu à peu, chaque étape franchie par ce téméraire novateur, et qui l'ont mené jusqu'à l'accom-*

³⁸⁶ Nota da edição: *En bateau* et *Argenteuil*.

qui l'ont mené à l'accomplissement de cette œuvre vraiment merveilleuse, refusée cette année au salon, mais exposée toute seule – et qui s'intitule *Le Linge* – une œuvre qui marque une date dans une vie, sans doute, et certainement une date dans l'histoire de l'art.

[13] La série de tableaux que nous venons d'énumérer, à une ou deux exceptions près, montre très précisément l'intention du peintre. Son but n'était pas de faire diversion ou sensation, en passant, en essayant d'imprégner son œuvre d'une loi naturelle et générale, de rechercher le type caractéristique plutôt que le particulier, et de l'inonder de lumière et d'air : et quel air ! un air, despotiquement, qui règne sur tout le reste. Et avant d'essayer d'analyser ce tableau remarquable, j'aimerais dire quelques mots de ce truisme de demain, de ce paradoxe d'aujourd'hui, qu'en argot d'atelier on appelle la théorie du plein air, ou du moins sur ce qu'elle devient grâce au témoignage qui fait autorité dans ces récents efforts de Manet. Mais nous devons surmonter immédiatement une objection. Pourquoi faut-il donc représenter jardin, rue ou plage en plein air, alors qu'il faut reconnaître que la plus grande partie de notre existence moderne se passe à l'intérieur ? Les réponses ne manquent pas. La première, à

plissement, avec cette œuvre véritablement merveilleuse, cette année refusée au Salon, mais, solitaire, exposée au public, intitulée Le Linge – œuvre qui fait date, sans doute, dans une vie, mais assurément, dans l'histoire de l'art.

[13] *Avec ici où là une exception, cette énumération très exactement démontre la visée du peintre ; et cette visée n'était pas de faire, momentanées, des frasques ou sensation, mais par un assidu renforcement pour inscrire dans son œuvre une loi générale et naturelle, de trouver plutôt un type qu'une personnalité, et de l'inonder de lumière et d'air : et quel air ! un air qui, despotique, règne sur tout le reste. Mais avant de tenter l'analyse de l'illustre tableau, je devrais quelque peu commenter ce – paradoxe aujourd'hui, truisme de demain – qui, dans le jargon d'atelier, s'appelle la « théorie du plein air », ou du moins, grâce au péremptoire témoignage des manétiens efforts ultérieurs, ce qu'il en advient. Mais tout d'abord, voici une objection à réduire. Quel besoin de représenter le plein air des jardins, des plages ou des rues, quand il faut avouer que la moderne existence, en grande partie, se passe à l'intérieur. Abondent les réponses. Parmi elles je retiens la première, que dans l'atmos-*

mon avis, est que dans l'atmosphère d'un intérieur, meublé ou non, les reflets de la lumière sont confondus, réfractés, et changent trop souvent la couleur des chairs. Je vous le rappelle, par exemple, de songer à ce tableau que notre peintre a intitulé à juste titre *Rêverie*. On y voit une jeune femme allongée sur un divan, exhalant toute la langueur d'une journée d'été : les jalousies de la pièce sont presque closes, le visage de la rêveuse est dans l'ombre, mais une lumière tamisée éclaire sa silhouette et sa robe de mousseline. Cette œuvre est tout à la fois exceptionnelle et intime.

[14] Notre civilisation condamne la femme à la nuit sauf quand elle y échappe pour passer l'après-midi en plein air au bord de la mer ou sous une tonnelle, si prisée de nos contemporains. Cependant je crois que l'artiste aurait tort de la représenter parmi les gloires artificielles des chandelles ou du gaz, car dès lors le seul objet d'art serait la femme elle-même mise en valeur par le décor, théâtrale et dynamique, belle sans doute, mais foncièrement inartistique. Ceux qui sont le plus habitués, soit par l'habitude de leur vocation, soit par goût seulement, à fixer mentalement sur la toile le souvenir exquis d'une femme, même quand ils l'ont per-

*phère de, nu ou meublé, tout intérieur, les réfractions de la lumière se confondent, se brisent et trop souvent, des chairs, ternissent le coloris. Souvenez-vous d'un tableau, au salon de 1873, qu'à juste titre notre peintre appela Rêverie*³⁸⁷. *Là repose une jeune femme, sur un divan exhalant de l'été toute la langueur. Les jalousies de sa chambre sont presque closes, l'ombre cache le visage de la rêveuse, mais un jour étouffé, indécis, inonde son corps et sa robe de mousseline. Cette œuvre sympathique est en même temps exceptionnelle.*

[14] *La femme, par notre civilisation est dédiée à la nuit, à moins que parfois elle échappe, vers ces après-midi de plein-air, sur la plage ou sous une tonnelle, des contemporains si affectionnée. Malgré tout je crois que l'artiste aurait tort de la représenter parmi les gloires artificielles du gaz ou de la chandelle, car le seul objet de l'art serait alors la femme elle-même, mise en valeur par l'immédiate atmosphère, théâtrale et vive, admirable même, mais tout à fait inartistique. À graver sur un spirituel tableau une merveilleuse réminiscence de femme, même vue ainsi parmi l'éclat d'une nuit dans le monde ou au théâtre, les plus*

³⁸⁷ Nota da edição: *Le Repos*, 1869 (Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island).

que dans la lumière trop crue de la soirée, dans le monde ou au théâtre, auront remarqué qu'un processus mystérieux ôte au noble fantôme ce prestige artificiel conféré par les candélabres et les feux de la rampe, avant qu'elle ne se trouve admise, fraîche et simple, parmi les ombres quotidiennes qui hantent l'imagination. (Cependant je dois admettre que parmi ceux que j'ai consultés sur ce point délicat et obscur, rares sont ceux qui sont de mon avis.) La carnation, la beauté particulière qui jaillit de la vie même, change à la lumière artificielle, et c'est probablement le désir de conserver cette grâce intégralement qui fait que la peinture, plus concernée par ce pollen de chair que par tout autre attrait humain, demande cette opération mentale à laquelle je viens de faire allusion, et qui exige la lumière du jour, c'est-à-dire l'espace et la transparence seule de l'air. C'est aussi la lumière du jour qui règne, quoique invisible, – mais pénétrant et influençant tout – dans ce tableau caractéristique intitulé *Le Linge* : nous allons l'étudier maintenant, car il rassemble, complètement et définitivement, tout ce courant d'idées et les moyens de les mettre en pratique.

[15] Un feuillage frais, de couleur uniforme, celui d'un jardin en ville, tient emprisonné un flot d'air matinal, l'été. Là, une

*coutumiers – par usage de leur métier ou par goût purement – auront discerné qu'une opération mystérieuse ravit au noble spectre l'artificiel prestige répandu des candélabres ou des rampes, avant, fraîche et simple d'être admise au nombre des quotidiens revenants de l'imagination. (Que rares, cependant, parmi ceux que j'ai consultés, soient ceux, sur ce point obscur et délicat, qui sont de mon avis, je dois l'avouer.) La carnation, la particulière beauté dont la source est la vie même, change à la lumière artificielle, et c'est je le présume du désir de préserver toute intègre cette grâce que la peinture – plus concernée par ce pollen de chair que par tout autre appas – réclame la mentale opération à l'instant mentionnée et requiert le jour – à savoir l'espace et, de l'air seul, la transparence. La lumière naturelle du jour, s'immisçant et influençant tout, elle-même quoique invisible, règne également dans ce tableau typique nommé *Le Linge* que nous allons étudier comme de toutes idées en cours et manière de les exécuter, l'entier et final répertoire.*

[15] *Quelque feuillage, frais mais en camaïeu – celui d'un jardin citadin – retient, emprisonné, le flot d'un matinal*

jeune femme habillée de bleu, lave du linge : quelques pièces sont déjà en train de sécher. Un enfant au milieu des fleurs regarde sa mère : voilà tout pour le sujet. Le tableau est grandeur nature, quoique l'échelle soit réduite au second plan, le peintre reconnaissant sagement les exigences de l'artifice auquel il doit se soumettre à cause du point de vue arbitrairement fixe du spectateur. C'est un déluge d'air. Partout l'atmosphère est lumineuse et transparente, lutte contre les formes, les vêtements, le feuillage, et semble leur prendre de leur substance et de leur densité, tandis que les contours, consumés par le soleil caché, dévorés par l'espace, tremblent, se fondent, s'évaporent dans l'atmosphère environnante, qui vole à la forme sa réalité, et semble-t-il, conserve par là même son aspect authentique. L'air règne, suprême et réel, comme s'il détenait une vie enchantée que confère la magie de l'art, vie ni personnelle ni sensible, mais soumise elle aussi au phénomène que la science a fait apparaître et présente à nos yeux avec stupéfaction, en rendant visible ses métamorphoses perpétuelles et son action invisible. Et comment ? Par cette fusion ou lutte constante, entre surface et espace, couleur et air. Le plein air – voilà le premier et le dernier mot du problème que

souffle d'été. Ici, une jeune femme en bleu lave du linge, dont sèchent déjà quelques pièces ; un enfant sorti des fleurs regarde sa mère – voilà tout le sujet. Ce tableau est grandeur nature, quoique au second plan l'échelle soit réduite, car, sage, le peintre reconnut les exigences de l'artifice que lui impose le point de vue arbitrairement fixe du spectateur. C'est un déluge d'air. Partout lutte avec les formes, les robes et le feuillage, la lumineuse et transparente atmosphère qui semble s'approprier leur substance et leur matérialité ; tandis que, par un soleil occulte consumés et dévorés d'espace, leurs contours tremblent, se dissolvent et s'évaporent dans l'atmosphère environnante, qui tout en semblant le faire afin de préserver leur apparence authentique, spolie les silhouettes de leur réalité. L'air règne, suprême et réel, comme si par la magie de l'art il détenait une vie enchantée ; vie ni individuelle ni sensible, mais elle-même assujettie au phénomène évoqué ainsi avec science et devant nos yeux étonnés, présenté dans son perpétuel change, et dans, rendue visible, son invisible activité. Et comment ? Par cette fusion ou par cette lutte sans fin, entre surface et espace, entre air et couleur. Le plein air : – voilà le début, et la fin, du problème que nous étudions. Qui esthétiquement

nous étudions. Quant au point de vue esthétique, la réponse est dans le simple fait que seulement en plein air, les nuances de la chair du modèle gardent toute leur propriété, parce que l'éclairage est partout uniforme. D'autre part, si l'on peint dans la semi-obscurité, naturelle ou artificielle, des écoles, un trait ou un autre sera frappé par cette lumière et mis indûment en relief, offrant un moyen facile au peintre pour disposer un visage selon sa propre fantaisie et retourner aux styles traditionnels.

(à suivre) *Retraduit de l'anglais par BARBARA KESEUEVIC.*

Deuxième partie³⁸⁴

Keseljevic

[16] Rechercher la vérité, des artistes modernes le trait spécifique, les rendant aptes à voir la nature et à la reproduire telle qu'elle se montre à leur regard, intègre et juste, devrait les amener à ne prendre, comme médium, que l'air, presque exclusivement ; sinon, à se faire à ce travail-là,

quement se résout du simple fait qu'en plein air seulement peuvent les charnelles teintes d'un modèle garder leur authenticité, étant de tous côtés éclairé quasi également. Par ailleurs si l'on peint sous l'artificielle demi-lumière en usage dans les écoles, sur ce traité-ci ou ce traité-là, frappe la lumière et lui impose un illégitime relief, permettant au peintre la facilité de disposer d'un visage à sa guise et de retourner aux styles surannés.

(à suivre) *Retraduit de l'anglais par MITSOU RONAT.*

Deuxième partie

Ronat

[16] *Personnelle aux modernes artistes, la quête d'une vérité leur permettant, de la nature telle s'offrant à la justice d'yeux purs, vision et reproduction, doit les conduire à adopter presque exclusivement l'air comme moyen d'expression, en*

³⁸⁴ Nota da edição: La première partie de ce texte a été publiée dans *Change* 26-27, avec un principe de traduction légèrement différent. Là, il s'agissait de donner une traduction blanche et littérale du texte anglais. Ici, la visée est autre : les textes mallarméens sur la peinture de 1876. La traduction M. R. ci-contre a pour sa part conservé le parti pris superlatif et excessif adopté pour la première partie, guidé non par le souci d'une reconstitution éventuelle, mais par la condensation des procédés. (N.D.L.R.)

librement et sans contrainte : du moins, la reviviscence d'un tel médium devrait, si ce n'est plus, donner le ton, nouveau, pour peindre. La conclusion de notre raisonnement, ici où je veux en venir. Aucun artiste n'a sur sa palette de couleurs transparentes et neutres pour transmettre le plein air, l'effet désiré ne peut être obtenu que par le plus ou moins d'épaisseur de touches, ou par l'accord des tons. À présent, Manet et son école usent d'une palette éclatante et pure, appliquent la couleur par touches légères, mais le coloris semble avoir été obtenu du premier coup, tellement la lumière a cette ubiquité, partout diffuse, et qui vivifie toute chose. Pour ce qui regarde les détails du tableau, il faudrait, absolument, ne rien fixer – de façon que nous puissions sentir l'intensité de cette lumière qui illumine la toile, ou, l'ombre diaphane qui la voile – mais seraient seulement remarqués, en passant, et juste au moment où le spectateur contemplerait le sujet représenté, qui, composé d'une harmonie de lumières réfléchies et toujours changeantes, ne saurait être toujours semblable mais vibrerait de mouvement de lumière et de vie.

[17] Mais cette atmosphère qu'un artifice du peintre étend à l'objet peint ne s'évanouira-t-elle pas quand la toile achevée

tout cas à s'accoutumer d'en faire un libre et sans limite usage : là du moins, dans la renaissance de pareil moyen, devrait être sinon plus, l'émulation vers une manière neuve de peindre. Voilà l'effet de notre raisonnement, et de ce que j'argue, la fin. Aucun artiste sur sa palette n'ayant, comme couleur répondant au plein air, le neutre ou la transparence, seuls la touche, légère ou épaisse, ou l'accord des tons, peuvent produire l'effet convoité. Or Manet et son école emploient – leurs succès semblent avoir été atteints du premier coup – la couleur simple, fraîche, et légèrement appliquée : l'omniprésente lumière se mêle à tout, vivifie tout. Du tableau, quant aux détails, rien ne devrait être fixé absolument afin que nous soyons à même d'éprouver que la brillance chatoyante éclairant l'image ou l'ombre diaphane la voilant, ne sont entrevus qu'en passant, jusqu'au moment où le spectateur saisit le sujet, qui, d'une harmonie de reflets et de lumineux miroitements composé, ne peut être présumé toujours paraître égal, mais palpite de mouvement, de lumière et de vie.

[17] *Mais ne s'évanouira-t-elle pas – artifice du peintre l'étend à l'ensemble de l'objet peint – cette atmosphère, quand,*

sera comme un tableau repeint ? Si nous ne pouvions trouver d'autre manière pour indiquer la présence de l'air que par l'application partielle ou répétée de la couleur telle qu'elle est employée d'habitude, sa représentation, sans aucun doute, serait aussi insaisissable que l'effet à représenter ; mais dans l'œuvre, dès son premier projet, se trouvera indiqué l'espace – destiné à contenir l'atmosphère, et ainsi, une fois que celui-ci est empli de cette représentation de l'air, elle ne sera pas plus changeante que les autres parties du tableau.

La composition (pour emprunter, à nouveau, au jargon d'atelier) devrait jouer un rôle considérable dans l'esthétique d'un maître des Impressionnistes ? Non, mille fois non ; la règle est pour l'ensemble des contemporains de ne pas la suggérer, et pour ce, notre peintre s'en dispense volontiers, tout en évitant, à la fois, affectation et pose. Il lui faut bien, toutefois, trouver un support pour son tableau, ne serait-ce que pour l'instant – l'utile, en effet, est seulement le temps nécessaire au spectateur pour regarder et admirer cette représentation avec cette immédiateté toute juste adéquate à l'intelligence de sa vérité. Si nous nous tournons maintenant vers la perspective naturelle (non cette science classique et arti-

*totale*ment achevée l'œuvre ressemble à un tableau repeint ? Si pour suggérer la présence de l'air nous n'avions d'autre moyen que l'application traditionnelle, partielle et répétée, de la couleur, nul doute que serait aussi éphémère que l'effet représenté la représentation ; mais l'œuvre sitôt conçue, l'espace est signifié, destiné qu'il est à contenir cette atmosphère si bien que, une fois ce dernier envahi par l'air représenté elle est aussi immuable que le reste du tableau. Alors la composition (pour emprunter encore l'argot d'atelier) doit jouer rôle considérable dans l'esthétique du maître des Impressionnistes ? Non. Assûrément non ; en général l'agencement de contemporains personnages ne le suggère pas, et pour cette raison notre peintre – – du même coup évitant affectation et style – – aime à s'en dispenser. Il doit trouver quelque chose néanmoins sur quoi asseoir son tableau, ne serait-ce que pour une minute puisqu'il faut au spectateur uniquement le temps requis pour voir et admirer avec la promptitude suffisante, juste, pour toucher sa vérité, la représentation. Si nous tournons les yeux vers une perspective naturelle (le contraire de cette entièrement et artificiellement science classique qui fait de nos yeux les dupes d'une éducation civilisée, mais

ficielle qui rend nos yeux dupes d'une éducation « civilisée », mais plutôt vers la perspective que nous enseigne l'Extrême-Orient, le Japon par exemple) et, regardons ces marines de Manet où l'eau, à l'horizon, atteint presque le cadre qui, seul, l'interrompt, nous éprouvons un ravissement nouveau à la redécouverte d'une vérité longuement effacée.

[18] Le secret de tout cela réside dans une science nouvelle, absolument, et dans cette façon de découper l'aire de la toile, tout le charme du cadre est dans la limite, à peine de fantaisie, tout comme la scène peut être embrassée d'un coup d'œil et, sinon toute la scène, du moins, ce qui vaut de la conserver. Le tableau est cela et la fonction du cadre est de l'isoler, même si je sais que cela va à l'encontre de tous nos préjugés. Pourquoi, par exemple, représenter ce bras, ce chapeau, ce bord de l'eau quand ils appartiennent à quelqu'un ou à quelque chose extérieur au tableau : ce qu'il faut obtenir est que le spectateur habitué à isoler au sein de la foule ou de la nature tel rien qui lui plaît, et, en même temps incapable qu'il est d'oublier les détails omis qui unissent la partie au tout – ne doit pas manquer dans l'œuvre d'art aucun des plaisirs coutumiers, et, tout en sachant qu'il est devant un tableau, ait l'illusion de regarder le mirage de quel-

plutôt cette artistique perspective que nous enseigne l'Extrême-Orient – – le Japon par exemple) et si nous contemplons ces marines de Manet où l'eau s'élève à l'horizon presque jusqu'au cadre qui seul l'interrompt : nous éprouvons, à reconnaître une vérité longtemps disparue, une jouissance neuve.

[18] *À cela, le secret réside en une science absolument inédite, et dans la découpe du tableau qui confère au cadre le pur et charmant arbitraire d'une limite telle celle, embrassée d'un regard, ou du moins tout ce qui est jugé digne d'en être préservé, d'une scène encadrée par les mains. Voilà le tableau, le cadre sert à l'isoler ; bien que cela j'en ai conscience, aille à l'encontre des préjugés. Par exemple quel besoin de représenter, s'ils appartiennent à quelqu'un ou à quelque chose d'extérieur au tableau, ce bras, ce chapeau ou cette berge ; que le spectateur, parmi la foule ou la nature accoutumé à isoler le morceau qui lui plaît, quoique incapable d'oublier entièrement ces conjurés détails qui unissent la partie au tout, ne soit pas privé dans l'œuvre d'art de l'un de ses habituels délices, et qu'à demi il croie, tout en sachant qu'il regarde un tableau, voir quelque naturelle scène, voilà la cible. Certains*

que spectacle de la nature. Certains objecteraient, sans doute, que tous ces moyens ont été, déjà, plus ou moins, pratiqués dans le passé – cette habileté, bien que jamais exploitée jusqu’au bout, de découper la toile pour produire l’illusion perspective – perspective, conforme, presque, à l’usage exotique de barbares –, la touche légère, et les tons vifs, uniformes, homogènes, ou vibrant selon les aspects divers de la lumière – toutes ces ruses et ces expédients de l’art se retrouvent, plus d’une fois, dans l’école anglaise, et ailleurs. Mais la combinaison de tous ces procédés, pour la première fois, en fonction d’une fin, visible et conforme à l’expression artistique des besoins de notre époque, voilà un tour de force qui n’est pas peu considérable, surtout quand une volonté puissante développe ses moyens à leurs plus extrêmes limites.

[19] Mais l’attrait primordial et le trait marquant de l’un des hommes les plus extraordinaires du siècle, c’est que Manet, (un habitué des galeries principales, tant françaises qu’étrangères, est également très savant sur la peinture), semble ignorer tout ce que d’autres ont pu faire en art, et arrive à cette simplification par un bon sens qui lui est propre, le tout révélé par des effets de lumière neufs incontestablement. Ici, l’originalité extrême

probablement objecteront que tous ces procédés ont été, plus ou moins, employés par le passé : cette dextérité – – quoique jamais poussée aussi loin – – à couper la toile dans le but de produire une illusion ; une perspective selon presque l’usage des barbares ; la touche légère et les tons frais, unis et de même intensément ou bien diversement tremblant dans le chatolement des lumières ; toutes ces ruses ou expédients de l’art dans l’école anglaise et ailleurs, furent trouvés plus d’une fois. Mais, pour la première fois, le concours de tous ces parents procédés en vue d’une fin, visible et à l’expression artistique des besoins du temps adaptée, surtout depuis qu’une puissante volonté les a poussés jusqu’à leurs plus extrêmes limites, voici, pour la cause de l’art, qui n’est pas peu considérable un exploit.

[19] Mais, charme premier et vrai caractère de notre contemporain le plus singulier – – des principales galeries l’assidu, étrangères ou françaises et en peinture un érudit, Manet, tout ce qui par d’autres a été fait en art, semble l’ignorer et tirer des profondeurs de sa propre conscience tous ses effets de simplification, l’ensemble révélé par de lumineux effets, neufs incontestablement : suprême originalité, pour un peintre par qui

me d'un peintre se remarque, qui renie doublement l'originalité en cherchant à perdre sa personnalité dans la nature elle-même, et, ignorante encore de sa magie, dans le regard de la foule.

[20] Sans faire le catalogue des œuvres déjà si nombreuses de Manet, il a bien fallu en noter l'ordre chronologique, chacune quoique liée aux autres par une théorie commune, est représentative de l'effort dans ses différences ; elles valent aussi pour illustrer la carrière du chef de file de l'école impressionniste, ou encore, pour être l'initiateur du seul et authentique mouvement dans cette direction : elles montrent la maturation graduelle d'une idée qu'il maîtrise complètement à présent. L'absence de toute intrusion personnelle sur la manière qu'a ce peintre d'interpréter la nature, laisse au critique tout le temps qu'il veut passer sur ses toiles sans apparaître occupé exclusivement par l'homme. Nous devons avoir soin de nous rappeler que l'œuvre d'un génie est rare parce qu'elle abjure le rare, qu'elle est l'unique dans son genre, se distinguant au sein de toutes les écoles et de tous les siècles, à première vue. Peut-il avoir des élèves, un tel peintre ? Oui, et de remarquables ; particulièrement Mademoiselle Eva Gonzales qui, à une juste intelligence du point

est doublement reniée l'originalité, et qui cherche à perdre dans la nature elle-même, sa personnalité — — ou dans le regard d'une multitude ignorante jusquelà de ses charmes.

[20] Sans, des œuvres déjà si nombreuses de Manet, avoir dressé le catalogue, j'ai dû signaler leur ordre, chacune l'interprète de quelque différence dans l'effort mais toutes, reliées à la même théorie ; valant aussi pour illustrer la carrière du chef de l'école impressionniste ou de l'initiateur, plutôt, dans cette direction, du seul mouvement effectif ; et pour montrer comme, patient, il a maîtrisé l'idée dont il est dès à présent en pleine possession. Dans la manière dont ce peintre interprète la nature, l'absence de toute importune personnalité permet au critique de s'étendre, sans paraître, trop exclusif, s'occuper d'un seul homme, aussi longtemps qu'il veut sur ses tableaux ; ayons soin cependant de nous souvenir que chaque œuvre, singulière reniant la singularité, d'un génie est une production artistique, unique en son genre, au premier coup d'œil reconnaissable, parmi toutes les écoles de son temps. Un tel peintre peut-il avoir des élèves ? Oui, et de remarquables, notamment Mademoiselle Eva Gonzales, qui à une juste intelligence des visées du pein-

de vue du maître apporte ses qualités de jeunesse et de grâce.

[21] Mais l'étendue de son influence a plus d'importance dans le champ de l'amitié que celle qu'exercerait un maître sur ses élèves et domine tous les peintres du jour, le style même de ces artistes le plus fortement opposés à sa théorie dans son principe, est, d'une façon ou d'une autre, influencé par sa pratique. Aucun peintre conséquent qui, depuis quelques années, n'ait, en effet, adopté ou réfléchi sur l'une ou l'autre des théories impressionnistes, particulièrement celle du plein air qui a influencé toute la pensée artistique moderne. Certains viennent vers nous et restent nos voisins ; d'autres comme M. Fantin-Latour et le regretté M. Chintreuil, peintres qui n'ont aucun point commun, tout en élaborant leurs idées propres, ont, petit à petit, atteint des résultats très analogues à ceux des peintres impressionnistes, de cette manière, créant entre cette école et l'académisme, une branche artistique saine, manifeste, vraie, conjointement une branche de l'art, à présent, à laquelle même l'ensemble des amateurs apportent son appui. Pour ce qui est des impressionnistes eux-mêmes, qui, grâce à des conversations cordiales et des échanges d'idées dans les ateliers se sont lancés

tre joint les qualités de la jeunesse et une grâce toute à elle.

[21] Mais plus que celle du maître sur l'élève, en tant qu'ami son influence est largement répandue, et oriente tous les peintres du jour ; car même la manière d'artistes les plus opposés en idée à sa théorie est jusqu'à un certain point déterminée par sa pratique. Nul peintre d'importance en effet qui ces dernières années n'ait adopté ou pensé quelques-unes de ces théories, notamment celle du plein air qui influence toute la pensée artistique moderne, avancées par les Impressionnistes. Certains s'approchent de nous et restent nos voisins ; d'autres, de tout point commun dépourvus, comme M. Fantin-Latour et feu M. Chintreuil, tout en perfectionnant leurs propres idées, ont obtenu des résultats analogues souvent à ceux des Impressionnistes, créant ainsi entre cette école et celle académique, de peinture, une saine, manifeste, authentique et liante branche de l'art ; à présent soutenue même par l'ensemble des amateurs. Pareil, prodigieusement, en revanche, peignent les Impressionnistes, ceux à qui de douillets bavardages en atelier et un amical échange ont permis de s'élancer ensemble vers de nouveaux et insoupçonnés horizons et vers des vérités toutes fraîches : tels MM.

vers des horizons neufs et insoupçonnés, tels que MM. Claude Monet, Sisley et Pizzaro [sic], ils peignent, à s'y méprendre de la même façon ; et en effet, un observateur quelque peu superficiel, lors d'une pure et simple exposition de l'Impressionnisme, pourrait croire toutes ces œuvres pour être celles d'un seul homme, et cet homme serait Manet. Rarement, trois ouvriers ont fourni des travaux si semblables – car chacun tâche de supprimer l'individu à l'avantage de la nature. Néanmoins, le visiteur, de cette première impression tout à fait juste du point de vue synthétique, pourrait aller de l'avant et s'apercevoir que chaque artiste a quelque morceau d'exécution favori, plus analogue à une adhésion qu'au choix d'un sujet ; cette adhésion, est nourrie, pour cause, par la région natale ou résidentielle, car ces artistes ont, pour principe, de trouver leurs sujets près de chez eux, à la portée d'une courte promenade ou dans leur propre jardin.

[22] Claude Monet a une prédilection pour l'eau et c'est le don qui lui est tout spécial d'en portraiturer la mobilité ou la transparence, qu'elle soit mer ou rivière, grise et uniforme, ou teintée par le ciel. Je n'ai jamais vu de bateau mieux subtilement en équilibre sur l'eau que dans ses

Claude Monet, Sisley et Pizzaro [sic]. Un, certes, qui, superficiel, observerait une exposition pure et simple impressionniste, prendrait pour celles d'un seul homme toutes ces œuvres – et cet homme, Manet³⁸⁸. Rarement trois ouvriers ont fourni aussi semblable industrie, et la raison en est simple : au profit de la nature s'efforce chacun d'effacer son individualité. Néanmoins le visiteur se départira de cette première impression, tout à fait juste en tant que synthèse, pour percevoir en chaque artiste la richesse de quelque pièce favorite d'exécution, analogue au sujet plutôt qu'élue par lui, accepté – – acceptation entretenue par le lieu de naissance ou de résidence, ces artistes en général trouvant près de chez eux leurs modèles, ou pas très loin, ou dans leur jardin.

[22] *Singulièrement doué pour rendre sa mobilité et sa transparence, Claude Monet adore, mer ou rivière, grise monotone ou colorée par le ciel, l'eau. Je n'ai jamais vu de bateau sur l'eau plus légèrement en équilibre que dans ses tableaux, ni de voile plus mobile et léger*

³⁸⁸ Nota da edição: J'ai emprunté la formule à J.P. Faye, *Change* 26/21, p. 193. (N.d.T.).

toiles, un voile plus mobile et plus léger que son ondoyante atmosphère. Cela est vraiment merveilleux. Sisley saisit les instants éphémères du jour, observe un nuage fugitif et, de le peindre au vol ; sur sa toile, le vif air bouge et les feuilles mêmes frémissent et tremblent ; il aime mieux les peindre au printemps « les jeunes pousses sur les ramilles croissent toutes allègres », ou, à l'automne, quand les dernières feuilles, rouges et or, vertes et brunes tombent. Alors l'espace et la lumière ne font qu'un et la brise qui agite le feuillage l'empêche de devenir une masse opaque, trop lourde, pour donner une telle impression de mobilité et de vie. D'un autre côté, Pizzaro [sic] le plus âgé des trois, aime l'épaisse ombre des bois, l'été, et la terre verte, et ne craint pas le compact qui, parfois, permet à l'atmosphère de devenir visible comme une brume qu'un soleil illumine à l'excès. Il n'est pas rare que l'un des trois ne diste Manet qui, pour percevoir immédiatement leur tendance anticipée ou ouverte, résume en une seule œuvre, avec puissance et maîtrise, toutes leurs idées. Pour eux, la préférence aux nuances subtiles et délicates de la nature, les multiples variations subies par un bouquet d'arbres

que sa frémissante atmosphère. C'est une vraie merveille. Sisley saisit les éphémères laps du jour ; guette un nuage fugitif et semble le peindre au vol ; vivace, sur sa toile, vibre l'air, et frémissent, tremblent encore les feuilles. Il préfère les peindre au printemps 'when the yonge leves on the lyte wode, waxen al with wille'³⁸⁹, ou quand rouges et or, vertes et rousses, les dernières tombent en automne ; alors la brise agitant (l'espace et la lumière ne font qu'un !) le feuillage l'empêche de devenir une masse opaque, trop lourde pour une telle impression de mobilité et de vie. De son côté l'ainé des trois — Pizzaro — aime des bois d'été, l'ombre épaisse, et la verdure de la terre, et ne craint pas la matière qui parfois comme une luminosité brumeuse saturée de soleil permet de montrer l'atmosphère. Que l'un des trois devance Manet, ce n'est pas rare, qui soudain saisissant leur intention prophétique ou exprimée, résume en une œuvre puissante et magistrale toutes leurs idées. Pour eux, plutôt, les subtils, et délicats, changes de la nature, les nombreuses variations subies, longuement, quelque matin, ou après-midi, au bord de l'eau, par un bouquet d'arbres.

³⁸⁹ Nota da edição: ‘ quand les jeunes feuilles sur la branche légère, toutes poussent avec désir ‘.

au bord de l'eau au cours de quelque longue matinée ou après-midi.

[23] Les œuvres les plus réussies de ces trois peintres se distinguent par une exécution extrêmement rapide mais étonnamment sûre. Mais, le connaisseur assez intelligent, pourtant, pour deviner dans ces transcriptions de la nature bien plus qu'une simple débauche d'exécution – puisque tout dans ces instantanés voulus est harmonieux et serait gâché par l'addition ou la soustraction d'une simple touche – est pourtant dupe de cette rapidité apparente du travail et quoiqu'il paye ces tableaux mille fois moins qu'ils ne valent – est cependant dérouté, en y pensant après coup, par l'idée qu'une telle production lumineuse se multiplierait à l'infini. Primaire contresens de marchand dont les artistes auront sans doute encore à souffrir. Manet a été plus heureux et rémunéré plus justement pour son travail. En tant qu'Impressionnistes accomplis, ces peintres (Monet excepté, il traite cela superbement) n'essayent pas de reproduire leur sujet grandeur nature, ni de les prendre dans les scènes intimes, mais restreignent leur toile à un format plus aisé à regarder, et que, les yeux fermés, ils peuvent se remémorer.

[23] *De ces trois peintres, le travail le plus heureux se reconnaît à une sûre, quoique merveilleusement rapide, exécution. Malheureusement l'acheteur, assez intelligent toutefois pour percevoir dans ces traductions de la nature bien plus qu'une simple orgie d'exécution – dans ces délibérés instantanés, en effet, tout est harmonieux, et serait gâté par une touche de plus ou de moins – l'acheteur est dupe de cette réelle ou apparente célérité au travail, et reste troublé, bien que payant mille fois moins qu'en réalité ils ne valent ces tableaux, par l'arrière-pensée que pourraient être multipliées à l'infini de telles, légères, productions ; malentendu purement commercial, dont sans aucun doute auront encore à souffrir ces artistes. Manet – il eut plus de chance – de son travail, reçoit le juste prix. En vrais Impressionnistes, ces peintres, M. Claude Monet excepté, qui le fait superbement, en général ne cherchent pas à peindre grandeur nature, ni à prendre modèle des scènes de la vie privée ; avant tout ce sont des paysagistes, limitant leurs toiles à ces proportions qui rendent plus aisée la vision, et qui, les yeux fermés, en préservent la mémoire.*

[24] Avec ceux-ci, quelques autres artistes, que leur originalité a éloigné des autres peintres contemporains, exposent, en règle générale, fréquemment leurs œuvres et partagent presque tout à fait les théories artistiques que j'ai exposées ici. Ce sont Degas, Mademoiselle Berthe Morizot (Madame Eugène Manet, à présent), et Renoir auquel j'aimerais joindre Whistler fort apprécié en France tant par la critique que par le monde des amateurs, n'ait-il choisi le lieu de son succès en Angleterre.

[25] La draperie de mousseline formant une atmosphère, lumineuse, chatoyante, enveloppant la demi-nudité des jeunes ballerines ; les attitudes risquées et cependant extrêmement compliquées de ces créatures, accomplissant toutefois les gestes naturels mais modernes des femmes, ont enchanté Degas qui peut, sans doute, être tout autant séduit par les attraits de ces petites lavandières, qui, fraîches et pimpantes, bien qu'habillées pauvrement, juste vêtues d'une camisole et d'un jupon, ploient leur corps fragile à l'heure du travail. Là, pas de volupté, ici, pas de sentimentalité – l'artiste, qui a de l'intuition et du savoir, ne se soucie pas d'explorer la vue stéréotypée, banale de son sujet ; maître du dessin, il a cherché les lignes délicates, le mouvement exquis

[24] *Comme eux, quelques artistes, par leur originalité distançant les autres peintres contemporains, souvent, et en règle générale, exposent leurs tableaux, et partagent la plupart des théories dont ici j'ai rendu compte. Ce sont Degas, Mademoiselle Berthe Morizot (aujourd'hui Madame Eugène Manet) et Renoir, à qui je devrais joindre Whistler, si apprécié en France, par les critiques à la fois et par le monde des amateurs, s'il n'avait pas choisi l'Angleterre pour lieu de réussite.*

[25] *Une mousseline drapée en lumineuse, oscillante atmosphère, autour d'une semi-nudité de jeunes danseuses ; les attitudes audacieuses, complexes néanmoins, de ces créatures, qui accomplissent ainsi l'une des naturelles d'abord et cependant modernes fonctions de la femme, ont enchanté M. Degas, qui sait pourtant être ravi des charmes de ces petites lavandières, qui fraîches et belles quoique écrasées de pauvreté, et d'une camisole et d'un jupon à peine vêtues, fléchissent à l'heure du travail leur mince corps. Là pas de volupté, ici pas de sentimentalité ; d'explorer, de son sujet, l'idée banale et rebattue, le sage et intuitif artiste ne se soucie pas. Maître dessinateur, les lignes délicates et les mouvements exquis ou grotesques et*

et grotesque – mais d’une étrange et nouvelle beauté – si je puis me permettre d’user, à l’égard de son travail, d’un terme abstrait, que, pour sa part, il n’emploierait jamais dans sa conversation coutumière.

[26] Plus douée à rendre, et très schématiquement, l’aspect des choses, mais avec un charme nouveau insufflé par sa vision féminine, Mademoiselle Berthe Morizot prend merveilleusement la mesure de la présence familière d’une femme du monde, ou d’un enfant, dans la pure atmosphère d’un bord de mer ou d’une pelouse. Ici, un couple charmant se plaît à ces heures limpides où l’élégance devient ingénue ; et là, quelle est pure l’atmosphère voilant cette femme, debout dans la campagne, ou cette autre, se reposant à l’ombre d’un parasol planté au milieu de l’herbe et des fleurs gracieuses qu’une petite fille, en robe pimpante, est en train de cueillir. Le premier plan est aéré jusqu’aux plus lointains tracés de la mer et du ciel, et a la perfection d’une vision effective ; et ce couple, plus loin, dont la pause est si bien peinte, jusque dans ses moindres détails pour que l’on puisse le reconnaître par cela même, même si leur visage aperçu à l’ombre de leur canotier ne permettait pas de penser qu’ils soient des portraits pris sur le vif, amènent leurs

d’une étrange beauté neuve, il a cherché ! si à l’égard de ces œuvres j’ose employer un terme abstrait que lui-même dans sa quotidienne conversation n’emploierait jamais.

[26] Plus douée pour rendre, et fort concisément, l’aspect des choses mais imprégné d’un charme nouveau dû à la féminine vision, merveilleusement Mademoiselle Berthe Morizot saisit la familière présence d’une femme du monde ou d’un enfant dans la pure atmosphère de la plage ou d’une pelouse. Ici, un couple charmant se plaît à l’entière limpidité d’heures où devient l’élégance, ingénue ; et là, combien pure, une atmosphère voile, debout dans la nature, cette femme-ci, ou celle-là qui repose à l’ombre d’un parasol fiché parmi l’herbe et les frêles fleurs qu’une petite fille, en la propreté d’une robe, s’occupe à cueillir. L’aérien premier plan, les plus reculés contours même, de la mer et du ciel, ont la perfection d’une réelle vision, et ce couple là-bas – – dont la pose en ses moindres détails est si bien peinte que par cela seul on pourrait les reconnaître, même si leur visage, entrevu sous leur ombrageux canotier, ne s’avérait être un portrait – – confère au lieu que leur visite anime leurs propres caractères. L’air de

propres particularités à cet endroit que leur visite anime. L'air sérieux de quelque mondain souci ou peine secrète, généralement caractéristique des croquis que font les artistes modernes de la vie d'aujourd'hui, n'a jamais été aussi absent et avec tant d'évidence qu'ici, et, on a l'impression que la gracieuse jeune femme et l'enfant ignorent complètement que la pose adoptée, inconsciemment, pour gratifier un sens inné de la beauté soit perpétuée dans cette aquarelle exquise.

[27] Les frémissements et les variations de la luminosité et de l'ombre que les lumières réfractées et changeantes, elles-mêmes influencées par les objets avoisinants, posent sur chaque silhouette qui avance ou qui recule, et les combinaisons flottantes dans lesquelles ces réfractions différentes forment une ou plusieurs harmonies, tels sont les effets favoris de Renoir – et nous ne pouvons imaginer que cette infinie complexité de l'exécution l'entraînait à rechercher un succès assez hasardeux dans les choses les plus violemment opposées à la nature. Une loge au théâtre, ses habitués en tenue de couleurs vives, les femmes, aux chairs rehaussées et modifiées par le rouge et la poudre de riz – une complication des effets de lumière – et plus encore, le fantastique, lorsque cette scène est illuminée

préoccupation, de mondain souci ou de chagrin secret qui (s'ils croquent la vie contemporaine) caractérise en général les modernes, n'a jamais été, plus qu'ici, notoirement absent ; on sent la gracieuse dame et l'enfant dans la parfaite ignorance du fait qu'inconsciemment adoptée pour satisfaire à un sens inné de la beauté, la pose est perpétuée dans cette ravissante aquarelle.

[27] Les chatoyants renversements des brillances et des ombres que sur chaque forme qui s'avance ou s'éloigne, jettent, elles-mêmes influencées par toute chose avoisinante, les réfléchies et changeantes luminosités, et les associations fugaces où forment une harmonie, ou plusieurs, les dissemblables réfractions, voilà les effets favoris de Renoir – ni ne pouvons-nous savoir si, à chercher en des choses violemment opposées à la nature, un plus périlleux succès, le pousse cette infinie complexité d'exécution. Une loge au théâtre, ses hôtes vêtus de gala, les femmes aux charnelles teintes rehaussées, évincées, complication des effets de la lumière, par le rouge et la poudre de riz – plus encore quand la scène est fantastiquement illuminée par un jour incongru. Tels, les sujets qui font ses délices.

par une lumière de jour, incongrue. Tels sont les sujets qu'il aime, par-dessus tout.

[28] Toutes ces tentatives et efforts variés (poussés, parfois, encore plus loin par l'intrépide M. de Césane (sic)) sont unis par le lien commun de l'Impressionnisme. Incontestablement, l'honneur est à ceux qui ont apporté, au service de l'art, un extraordinaire renouvellement et une quasi-originalité de la vue sans être arrêtés par une époque de confusion et d'hésitation. Si, parfois, ils sont allés trop loin dans la recherche de sujets nouveaux et inexplorés, ou bien, n'ont pas su utiliser un principe qui vient juste d'être découvert, ce n'est qu'un tableau de plus tourné contre le mur ; et cette prise de position dans le cas de tels accidents leur a permis d'atteindre un résultat appréciable, pour nous faire comprendre qu'en regardant les objets les plus habituels – l'émerveillement que nous pourrions ressentir si seulement nous les regardions pour la première fois.

[29] Si nous essayons de rappeler quelques-uns de nos principaux arguments et d'en tirer quelques possibles conclusions, nous devons commencer par dire que l'Impressionnisme est le principal, le mouvement vrai de l'art actuel. Le seul ? Non, puisque d'autres grands talents se sont évertués à illustrer quelques

[28] *Par le commun lien d'Impressionnisme sont unis, quelquefois par l'intrépide M. de Césane, poussés encore plus loin ! toutes, diverses, ces tentatives et tous ces efforts. Incontestablement, il faut rendre hommage à ceux-là, qui ont mis au service de l'art une extraordinaire et presque originalité de la vision, par un temps confus et indécis inébranlés. Si, parfois, sont-ils allés trop loin dans la recherche d'audacieux sujets neufs, ou si ce principe tout juste découvert, l'ont-ils mal appliqué, ce n'est qu'une autre toile tournée contre le mur ; et pour compenser pareil accident, ils ont atteint un résultat digne de louange, nous faire comprendre le ravissement qu'en regardant les objets les plus coutumiers nous devrions ressentir, si seulement nous pouvions les voir pour la première fois.*

[29] *Tâchons de nous mémorer, de notre débat, quelques rubriques, et d'en tirer de possibles conclusions ; que le principal mouvement, en premier lieu, et le vrai, de la peinture contemporaine, c'est l'Impressionnisme, nous devons l'affirmer. Le seul ? Non ; puisque à illustrer quelque phase particulière ou période de l'art*

phases ou moments particuliers de l'art du passé : parmi ceux-ci, citons des artistes comme Moreau, Puvis de Chavannes, etc.

[30] A une époque où la tradition romantique de la première moitié ; du siècle ne fait que se perpétuer parmi quelques maîtres rares survivants de cette époque, la transition entre l'ancien artiste, imaginaire et rêveur, et le jeune ouvrier énergique, on la trouve dans l'Impressionnisme.

[31] La participation d'un peuple jusqu'alors ignoré par la vie politique française est un fait social qui sera l'honneur de ce XIX^e siècle finissant. On trouve le pendant dans les intérêts de l'art, la voie étant préparée par une évolution que le public a ressenti avec une rare prémonition dès son apparition. Intransigeants ce qui en termes politiques signifie : radical et démocratique.

[32] Les visions nobles des autres temps, dont les travaux sont les apparences des choses terrestres vues par des yeux qui ne seraient pas de ce monde (non les représentations présentes des objets réels) paraissent comme rois et dieux dans le temps reculé du rêve de l'humanité ; des solitaires auxquels était donné le génie d'exercer leur empire sur une multitude ignorante. Mais aujourd'hui, cette multitude exige de voir de ses propres yeux, et

ancien, d'autres grands talents se sont adonnés ; parmi eux rangeons des artistes comme Moreau, Puvis de Chavannes, etc.

[30] Du vieil artiste imaginaire et rêveur à l'énergique et moderne travailleur, la transition (au moment où s'attarde seulement, chez quelques survivants maîtres de ce temps-là, la tradition romantique de la première moitié du siècle) est à trouver dans l'Impressionnisme.

[31] Fait social, tout à l'honneur de la fin du XIX^e siècle – la participation d'un peuple jusque-là ignoré à la vie politique française. On trouve en matière artistique un parallèle, préparé par une évolution que le public, avec une rare prescience, qualifia dès son apparition première d'Intransigeante, ce qui, en langue politique, signifie : radicale et démocratique.

[32] Les nobles visionnaires d'autrefois, dont les œuvres simulent les choses d'ici-bas par des yeux détachés du monde perçues, (et ne sont, d'objets vrais, les représentations réelles !) apparaissent comme des rois et des dieux appartenant aux temps lointains dont rêve l'humanité ; anachorètes, à qui était attribué le génie de dominer une ignorante multitude. Mais aujourd'hui la multitude demande à voir avec ses

l'art de cette récente période est moins glorieux, intense et riche, mais n'est pas sans être compensé par le vrai, le naturel et un charme juvénile.

[33] Pour la race humaine, à cette heure critique où la nature aspire à travailler pour soi, elle exige de ceux épris d'elle d'être nouveaux, objectifs, en relation, directement, avec la sensibilité de leur temps – de se libérer de la servitude de l'éducation, de laisser leurs mains et leurs yeux faire ce que bon leur semble, et ainsi par leur intervention, se révéler.

[34] Pour n'avoir que ce plaisir ? Non pas, mais pour se manifester, calme, nue, coutumière à ces nouveaux arrivants de demain et dont chacun sera le participant anonyme du nombre imposant d'un suffrage universel, et pour mettre en leur pouvoir le moyen plus neuf et plus concis pour l'observer.

[35] Tel, à ceux qui peuvent voir en ceci l'art représentatif d'une époque qui ne peut être isolée ni du politique ni de l'industrie, également significatifs, doit apparaître le sens d'une pratique de peinture que nous avons discutée ici, et qui, quoique marquante d'une phase générale de l'art, particulièrement en France s'est manifesté.

propres yeux ; et si notre présent art est moins glorieux, intense, riche, ce n'est pas sans la vérité en compensation, la simplicité et le charme puéril.

[33] De certains amants – – hommes neufs, impersonnels, directement communiquant au sentiment de leur temps – – la nature exige, à cette heure critique pour la race humaine où à travailler pour elle-même elle aspire, qu'ils laissent agir à leur guise la main et l'œil, et ainsi par eux, se faire France.

[34] Pour le seul plaisir ? Assurément non, mais pour s'exprimer, calme, nue, familière, à l'intention des nouveaux arrivants de demain, chacun d'eux acceptant d'être un élément inconnu parmi le nombre considérable d'un universel suffrage, et pour mettre en leur pouvoir, afin de l'observer, des moyens plus neufs, plus concis.

[35] Tel, à ceux qui veulent voir en ceci l'art représentatif d'une époque impossible à isoler elle-même d'une politique et d'une industrie tout aussi caractéristiques, doit sembler le sens de la manière de peindre dont nous avons parlé et qui, tout en marquant une phase générale de l'art, s'est manifesté particulièrement en France.

[36] Pour conclure à présent, je dois rapidement retourner au domaine de l'esthétique, et je ne croirais avoir complètement examiné notre sujet que lorsque j'aurais montré sa relation à la crise actuelle – l'apparition des Impressionnistes – aux principes actuels de la peinture – point extrêmement important.

[37] Aux époques civilisées, extrêmement, la nécessité suivante devient un fait allant de soi – le développement de l'art et de la pensée ayant atteint sa limite la plus poussée – l'art et la pensée sont obligés de retracer leur propre passage, mais pour retourner à leur source idéale qui, jamais, ne coïncide avec leur vrai début. Le Préraphaélisme anglais, si je ne m'abuse, retourne à la simplicité des primitifs médiévaux. Le champ et la visée (qui ne furent pas proclamés par l'autorité des dogmes, n'en sont pas moins clairs cependant) de Manet à ses disciples est que la peinture doit, à nouveau, retourner à ses sources idéales, et dans sa relation à la nature. Mais, quel peut être si ce n'est pour décorer les plafonds des salons et des palais avec une foule de figures idéalisées en de magnifiques raccourcis, le but d'un peintre face à la nature de tous les jours ? L'imiter ? Mais ce qu'il fera de mieux ne pourra jamais égaler l'original avec ses incomparables avantages de vie

[36] *Maintenant, car je suis sûr que nous aurons fait le tour du sujet quand j'aurai montré la relation entre la présente crise (le surgissement de l'Impressionnisme) et, fait d'extrême importance, les principes réels de la peinture, je dois vivement, et pour conclure, dans le domaine de l'esthétique, faire ma rentrée.*

[37] *Aux époques extrêmement civilisées, quand sont près d'atteindre leur apogée l'art et la pensée en progrès, cette nécessité-là devient une évidence : contraints qu'ils sont, l'art et la pensée, à revenir sur leurs pas, à se tourner vers leur idéale source, qui jamais ne coïncide avec leur véritable origine. Le préraphaélisme anglais, si je ne me trompe, retrouve la simplicité des primitifs à l'âge médiéval. La portée et la visée, non par l'autorité de dogmes proclamées, qui pourtant n'en sont pas moins claires, de Manet, et de ses disciples, c'est qu'en sa cause devra de nouveau baigner la peinture, et dans sa relation à la nature. Mais quelle, sauf à décorer d'une foule d'idéalisés personnages en de magnifiques perspectives, les plafonds des salons ou des palais, peut être face à la quotidienne nature, la visée du peintre ? L'imiter ? Alors jamais n'égaleront l'original et ses inestimables avantages de vie et d'espace, ses efforts les meilleurs. – –*

et d'espace. Ah non ! ce beau visage, ce paysage verdoyant, vieillira, se fanera, mais je les aurai vus pour toujours, aussi vrais que nature, mémoire limpide indestructiblement mienne ; ou pour mieux satisfaire mon créatif instinct d'artiste, ce que je sauve par le pouvoir de l'Impressionnisme, n'est pas ce legs matériel qui existe déjà, supérieur à toute représentation simple de celui-là, mais l'émerveillement de l'avoir recréé touche par touche. Je cède le solide, compact et tangible à son interprète mieux adéquat, la sculpture. Je me satisfais du reflet, durable et clair du miroir de la peinture, celui qui perpétuellement vit mais meurt à chaque instant, qui n'existe que par la volonté de l'Idée, toutefois constitue dans mon domaine le seul authentique et certain mérite de la nature : l'Aspect³⁸⁵. C'est par elle, alors que brutalement projeté à la fin d'une époque de rêve face à la réalité, je n'ai pris d'elle que ce qui appartient en propre à mon art, une perception originale et exacte qui distingue pour soi les choses qu'elle perçoit du regard constant d'une vision rendue à sa plus simple perfection.

Retraduit de l'anglais par Barbara Keseljevic

— « *Ah non ! ce beau visage, ce vert paysage, vieilliront et se faneront, mais je les aurai toujours, vrais comme la nature, beaux comme la mémoire, et à moi, impérissablement ; ou, suprême à satisfaire mon créatif instinct artistique, celui que grâce au pouvoir de l'Impressionnisme je préserve — ce n'est pas, existante déjà, cette matérielle part à toute pure représentation supérieure, mais le ravissement d'avoir recréé la nature, touche par touche. Je laisse la matérialité massive et tangible à son meilleur interprète, la sculpture. Réfléchir sur le clair et durable miroir de la peinture, celui qui, sans fin, vit, et pourtant meurt à chaque instant, existe par la volonté uniquement de l'Idée, tout en constituant dans mon domaine le seul mérite sûr et authentique de la nature, l'Aspect — je m'en contente. C'est grâce à Elle que, brusquement jeté, à la fin d'une époque de rêve, face au réel, j'en ai pris uniquement ce qui appartient à mon art : une perception exacte et originale, qui discerne pour elle-même ce qu'elle voit, avec l'inébranlable regard d'une vision rendue à sa plus simple expression.* »

Retraduit de l'anglais par Mitsou Ronat

³⁸⁵ Nota da edição: Ici, le mot Air, aurait pu trouver as place.

6. « Les impressionnistes et Édouard Manet », par Bertrand Marchal, *Œuvres Complètes II* (2003)

Sans le moindre préambule, sans même un mot d'explication au lecteur peut-être ignorant de la signification du titre de cet article, j'entrerai sans délai dans le vif du sujet, me réservant de tirer mes conclusions, neuves au point de vue de l'art, tels que les faits ici relatés se présentent eux-mêmes, ou de les laisser sortir quand et comme elles peuvent.

Brièvement, donc, jetons un rapide coup d'œil rétrospectif sur l'histoire de l'art. Il est rare que nos salons annuels abondent en nouveautés, et il y a quelques années les années fastes étaient plus rares encore ; mais vers 1860 une soudaine et durable lumière éclata quand Courbet commença à exposer ses œuvres. Celles-ci coïncidaient alors avec ce mouvement qui était apparu en littérature, et auquel on donna le nom de Réalisme ; c'est dire qu'il cherchait à faire impression sur l'esprit par la vivante représentation des choses telles qu'elles apparaissent, et rejetait avec vigueur toute imagination parasite. Ce fut un grand mouvement, d'une intensité égale à celle de l'école romantique, qui expirait à peine, alors, sous les mains des peintres de paysage, ou à celle plus tardive d'où procédèrent les vigoureux effets décoratifs d'Henri Regnault. Et il entraîna beaucoup d'artistes sur une voie neuve et contemporaine. Mais entre-temps, on vit apparaître, sur les murs du Salon à l'occasion, mais bien plus souvent et plus sûrement sur ceux des galeries des refusés, de curieuses et singulières peintures, risibles pour la foule, sans doute, et néanmoins très troublantes pour le critique véritable et réfléchi, qui ne pouvait pas ne pas se demander : quelle sorte d'homme est-ce là ? Et quelle étrange doctrine prêche-t-il ? Car il est évident que ce prédicateur avait une idée en tête ; la répétition était chez lui obstinée, l'obstination singulière, et ses œuvres étaient signées du nom alors nouveau et inconnu d'Édouard Manet. Il y avait aussi en ce temps dont il faut hélas parler au passé, un amateur éclairé, qui aimait tous les arts et vivait pour l'un d'eux. Ces étranges tableaux gagnèrent immédiatement sa sympathie ; une intuitive et poétique prescience les lui fit aimer ; et cela avant que leur rapide succession et la suffisante exposition des principes qu'ils inculquaient eussent révélé leur signification à l'élite pensante parmi la masse du public. Mais cet amateur éclairé mourut trop tôt pour les voir, et avant que son peintre favori eût acquis la notoriété.

Cet amateur était notre dernier grand poète, Charles Baudelaire.

Lui succéda dans cette reconnaissance du peintre celui, qui n'était encore qu'un romancier à venir, Émile Zola. Avec cette intuition du futur qui distingue ses propres œuvres, il reconnut la lumière qu'il fût encore trop jeune pour définir alors ce que nous appelons aujourd'hui naturalisme, pour poursuivre la quête, non seulement de cette réalité qui s'imprime abstraitement sur tout, mais de ce sentiment absolu et important que la Nature elle-même imprime sur ceux qui ont délibérément renoncé à toute convention.

En 1867 une exposition spéciale des œuvres de Manet donna à l'école, encore inconnue, de peinture nouvelle qui parvint ainsi à maturité, l'allure d'un parti, et les querelles de partis allèrent croissant. La guerre contre cet intrus résolu fut prêchée, des tribunes de chaque école l'égal d'une croisade. Pendant plusieurs années sa marche en avant se heurta à un front ferme et implacable ; à la longue, vaincu par sa bonne foi et son obstination, le jury reconnut le nom de Manet, l'accueillit, et revint de ses préventions ridicules, jusqu'à ce qu'à la réflexion il conclût qu'il devait se déclarer souverain pontife, chargé d'âmes par sa foi, et le condamner comme hérétique et comme danger public.

Cette dernière conclusion³⁹⁰ étant aujourd'hui définitivement adoptée, l'exposition publique des œuvres de Manet a récemment eu lieu dans son propre atelier. Pourtant, nonobstant tout cela, et en dépit des salons concurrents, le public accourut avec autant de curiosité que d'empressement vers le boulevard des Italiens et la galerie Durand-Ruel en 1874 et 1876, pour voir les œuvres de ceux qu'on appelait alors les Intransigeants, et qu'on appelle aujourd'hui les Impressionnistes. Et qu'y trouvèrent-ils ? Un ensemble de tableaux étranges, donnant au premier coup d'œil l'ordinaire impression des motifs qui les inspirèrent, mais au-delà, une qualité spéciale dépassant le simple réalisme. Se rencontre là une de ces crises inattendues qui surviennent en art. Étudions-la dans son état présent et ses perspectives futures, en essayant d'en développer l'idée.

Manet, quand il rejette les soucis de l'art et bavarde avec un ami parmi les lumières de son atelier, s'exprime avec brio. C'est alors qu'il expose ce qu'il entend par peinture, quelles neiges destinées l'attendent encore ; ce qu'elle est, et par quel irrépressible instinct il peint, et peint comme il fait. Chaque fois qu'il commence un tableau, dit-il, il y plonge la tête la première à la manière de celui qui sait que la plus sûre façon d'apprendre à nager, si dangereuse qu'elle paraisse, est de se jeter à l'eau. Un de ses aphorismes habituels est ainsi qu'on ne devrait jamais peindre un paysage et un portrait avec les mêmes procédés, le même

³⁹⁰ Nota da edição: Cette traduction corrige légèrement le texte anglais pour tenir compte de la correction de la phrase précédente.

savoir, ou la même manière, ni même, plus étonnant encore, deux paysages ou deux portraits. Chaque œuvre devrait être une création nouvelle de l'esprit. La main, il est vrai, conservera quelques-uns des secrets d'exécution qu'elle a acquis, mais l'œil devrait oublier tout ce qu'il a vu d'autre et refaire son apprentissage sur le motif. Il doit faire abstraction de la mémoire, pour ne voir que ce qui est devant lui, comme si c'était la première fois. Et la main devrait parvenir à l'abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté et dans l'oubli de toute habileté apprise. Quant à l'artiste lui-même, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour l'occasion ravalés, ignorés, ou laissés de côté pour le plaisir de sa vie privée. Pareil résultat ne peut s'atteindre d'un coup. Pour y parvenir le maître doit se passer par des phases multiples avant que soit acquis ce volontaire isolement, et comprise cette révolution de l'art. Pour moi, qui me suis beaucoup adonné à l'étude de ces phases, je n'en compte que deux.

Las des savoir-faire de l'école où, sous la direction de Couture, il étudia, Manet, une fois reconnue l'inanité de tout ce qu'il avait appris, se résolut soit à ne pas peindre du tout, soit à peindre absolument en dehors de lui-même. Pourtant, dans ce retranchement délibéré, il rencontra deux maîtres – des maîtres du passé – qui l'aidèrent dans sa révolte. Vélasquez et les peintres de l'école flamande firent sur lui une impression toute spéciale, et la merveilleuse atmosphère qui enveloppe les compositions du grand Espagnol, comme les tons brillants qui éclatent sur les toiles de ses pairs du Nord, gagnèrent l'admiration de l'apprenti, lui présentant ainsi des aspects de l'art où il est depuis passé maître, et qu'il peut combiner à son gré. Ce sont justement ces aspects-là qui révèlent le vrai et donnent aux tableaux qu'ils suscitent une réalité vivante au lieu d'en faire le support sans fondement de rêves abstraits et obscurs. Telles ont été les premières tentatives de Manet, et curieusement, c'est vers l'étranger et vers le passé qu'il se tourna pour des conseils d'amis susceptibles de remédier aux maux de son pays et de son temps. Et pourtant, la vérité me force à dire que Manet n'avait de cela aucun besoin pressant. Copiste incomparable, il aurait pu trouver son gibier à portée de main s'il avait choisi de chasser par là. Mais il cherchait quelque chose de plus que cela, et la nouveauté ne se trouve pas d'un coup ; la nouveauté, en effet, consiste fréquemment – et c'est spécialement le cas en ces jours critiques – à coordonner des éléments très dispersés.

Les tableaux où se manifeste le retour aux traditions des vieux maîtres du Nord et du Sud constituent la première manière de Manet. Or les anciens qui écrivaient sur l'art entendaient par manière plutôt le plein épanouissement du génie dans une de ses saisons intellectuelles que ce que crée, trouve ou recherche le peintre lui-même. Mais s'il est un domaine où les opinions du peintre se déclarent surtout, c'est le choix de ses sujets. La

littérature s'écarte souvent de ses voies habituelles pour retrouver les aspirations d'une époque ancienne, et pour les moderniser à ses propres fins ; en peinture, Manet suivit une trajectoire semblablement divergente, à la recherche du vrai, et l'aimant une fois trouvé, si étrange dans sa vérité même, surtout quand on le compare avec ses idéaux anciens et surannés. Accueilli à ses débuts, comme nous l'avons dit, par Baudelaire, Manet subit l'influence du moment, et, pour donner une image de lui dans cette période, prenons l'une de ses premières œuvres, *Olympia* ; cette courtisane pâle et décharnée, offrant pour la première fois au public le nu qui échappe aux traditions et aux conventions. Le bouquet, encore enveloppé de papier, le chat ténébreux (apparemment suggéré par l'un des poèmes en prose de l'auteur des *Fleurs du mal*) et tous les accessoires environnants, étaient vrais, mais non immoraux – j'entends, dans le sens ordinaire et bête du mot –, mais ils trahissaient sans doute des tendances intellectuellement perverses. Rarement une œuvre moderne a été plus applaudie par une minorité ou plus sévèrement condamnée par la masse, que le fut celle de ce novateur.

Si notre humble opinion peut avoir quelque poids dans cette impartiale histoire de l'œuvre du chef de la nouvelle école picturale, je dirais que la période de transition qu'on y constate ne doit en aucune façon être regrettée. Elle trouve son parallèle en littérature, quand quelque neuve imagerie qu'on nous présente suscite soudain notre sympathie ; et c'est ce que j'aime dans l'œuvre de Manet. Elle nous surprend tous comme une chose longtemps cachée, et subitement révélée. Captivants et repoussants à la fois, excentriques et neufs, les types qu'il nous donna étaient appelés par notre vie ambiante. En eux, quelque étrange qu'ils fussent, il n'y avait rien de vague, de général, de conventionnel, d'usé. Souvent ils attiraient l'attention par quelque chose de spécial dans la physionomie du sujet, cachant à moitié ou sacrifiant à ces nouvelles lois de l'espace et de la lumière, qu'il commença lui-même à inculquer, des détails mineurs dont d'autres auraient fait leur bonheur.

Un de ces jours, s'il continue à peindre assez longtemps, et à éduquer l'œil du public – encore voilé par les conventions –, si ce public veut donc consentir à voir les vraies beautés du peuple, telles qu'elles sont, saines et solides, les grâces que recèle la bourgeoisie seront enfin reconnues et adoptées comme de dignes modèles de l'art, et alors viendra le temps de la paix. Pour l'heure, c'est encore un temps de lutte – une lutte pour rendre dans la nature ces vérités qui pour elle sont éternelles, mais qui ne sont encore que nouvelles pour la multitude.

Le reproche que les esprits superficiels formulent contre Manet – lui qui jadis peignait la laideur peindrait maintenant la vulgarité –, tombe sans mal, pour peu que nous

reconnaissons ce fait qu'il peint la vérité, et rappelions les difficultés qu'il rencontra dans cette quête, ainsi que la manière dont il les surmonta. *Un déjeuner sur l'herbe*, *L'Exécution de Maximilien*, *Un coin de table*, *Des gens du monde à la fenêtre*, *Le Bon Bock*, *Un coin de bal de l'Opéra*, *Le Chemin de fer*, et les deux *Canotiers*, voilà quelques-uns des tableaux qui, degré par degré, ont échelonné l'ascension de ce hardi novateur, et qui l'ont mené au point auquel il est arrivé dans son œuvre vraiment merveilleuse, refusée cette année par le Salon, mais par lui exposée au public, intitulée *Le Linge* – œuvre qui marque une date dans une vie peut-être, mais certainement dans l'histoire de l'art.

Toute la série que nous venons d'énumérer plus haut, avec ici ou là une exception, démontre très exactement le propos du peintre ; et ce propos n'était pas de produire une évasion ou une sensation momentanées, mais, en s'appliquant régulièrement à imprimer à son œuvre une loi naturelle et générale, de viser un type plutôt qu'une personnalité, et de l'inonder de lumière et d'air et quel air ! un air qui despotiquement domine tout le reste. Mais avant de tenter l'analyse de cette peinture célébrée, je voudrais faire un petit commentaire sur ce truisme de demain, ce paradoxe d'aujourd'hui, qu'en argot d'atelier on appelle la théorie du plein air, ou du moins sur ce qu'elle devient quand elle s'autorise de l'évidence des derniers efforts de Manet. Mais ici surgit la première objection à surmonter. Pourquoi est-il nécessaire de représenter le plein air des jardins, de la plage ou de la rue, quand il faut bien reconnaître que la majeure partie de l'existence moderne se passe à l'intérieur ? À cela plusieurs réponses ; j'en retiens la première, que dans l'atmosphère de tout intérieur, vide ou meublé, les lumières réfléchies se mêlent et se brisent et trop souvent décolorent les carnations. Je vous rappellerais par exemple un tableau du Salon de 1873 que notre peintre appelait justement une *Rêverie*. Une jeune femme y repose sur un divan, exprimant toute la lassitude d'une heure d'été ; les jalousies de sa chambre sont presque fermées, la figure de la rêveuse est estompée par l'ombre, mais une vague, une faible lumière du jour baigne sa silhouette et sa robe de mousseline. Cette œuvre est à la fois exceptionnelle et sympathique.

La femme est consacrée par notre civilisation à la nuit, à moins qu'elle ne s'en échappe parfois pour ces après-midi de plein air au bord de la mer ou sous une tonnelle qu'affectionnent les modernes. Je pense pourtant que l'artiste aurait tort de la représenter parmi les gloires artificielles de la bougie ou du gaz, car en ce temps, le seul objet de l'art serait la femme elle-même, mise en valeur par l'atmosphère immédiate, théâtrale et active, belle, mais absolument inartistique. Ces personnes fort accoutumées, que ce soit par l'habitude de leur métier ou par goût pur et simple, à fixer sur une toile mentale le magnifique

souvenir de la femme, même quand elle est ainsi vue parmi l'éclat de la nuit dans le monde ou au théâtre, ont dû remarquer que de mystérieux processus dépouillent le noble fantôme du prestige artificiel projeté par les candélabres ou la rampe, avant qu'elle soit reçue, dans toute sa fraîcheur et sa simplicité, au nombre de celles qui hantent quotidiennement l'imagination. Je dois toutefois reconnaître que je n'ai pas consulté beaucoup de personnes sur ce point obscur et délicat. La complexion, la spéciale beauté qui jaillit de la source même de la vie, change à la lumière artificielle, et c'est probablement avec le désir de préserver cette grâce dans toute son intégrité que la peinture – qui s'intéresse davantage au pollen de la chair qu'à toute autre séduction humaine – revendique la mentale opération à laquelle j'ai fait tout à l'heure allusion, et réclame la lumière du jour – c'est-à-dire l'espace avec la transparence de l'air seul. La lumière naturelle du jour pénétrant toutes choses et les altérant, quoiqu'elle même invisible, règne aussi dans ce tableau typique intitulé *Le Linge*, que nous étudierons bientôt, répertoire complet et dernier de toutes les idées actuelles et des moyens de leur exécution.

Un feuillage tendre mais d'une couleur égale – celui d'un jardin de ville – emprisonne un flot d'air d'un matin d'été. Une jeune femme, en robe bleue, y lave du linge, dont une partie sèche déjà ; un enfant émergeant des fleurs regarde sa mère – tout le sujet. Le tableau est grandeur nature, bien que l'échelle soit un peu réduite au second plan, le peintre reconnaissant judicieusement les artifices qu'exige de lui le point de vue arbitrairement fixé qu'il impose au spectateur. C'est un déluge d'air. Partout l'atmosphère lumineuse et transparente lutte avec les formes, les vêtements, le feuillage, et semble s'incorporer quelque chose de leur substance et de leur solidité ; tandis que leurs contours, consumés par le soleil caché et défaits par l'espace, tremblent, se fondent et s'évaporent dans l'atmosphère environnante qui dépouille la réalité de ses formes, comme pour préserver, par ce dépouillement même, leur véritable aspect. L'air règne, suprême et vrai, comme s'il gardait cette vie enchantée que lui confère la sorcellerie de l'art ; une vie ni personnelle ni sensible, mais elle-même assujettie aux phénomènes évoqués par la science et manifestée à nos yeux étonnés, avec sa perpétuelle métamorphose et son invisible action rendue visible. Comment ? Par cette fusion ou par cette lutte toujours continuée entre la surface et l'espace, entre la couleur et l'air. Plein air : tel est le premier mot et le dernier de la question qui fait l'objet de la présente étude. Esthétiquement, la réponse tient au simple fait que dans le seul plein air les carnations d'un modèle gardent leurs vraies qualités, étant presque également éclairées de tous côtés. D'un autre point de vue, si on peint au demi-jour réel ou artificiel en usage dans

les écoles, c'est ce trait-ci ou celui-là que la lumière frappe et auquel elle impose un relief excessif, donnant au peintre un moyen facile de n'arranger une figure qu'à sa fantaisie et de revenir aux styles d'autrefois.

La quête de la vérité, spéciale aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire, telle qu'elle apparaît à des yeux justes et purs, doit les conduire à trouver dans l'air leur médium presque exclusif ou en tout cas à s'habituer à y travailler librement et sans contraintes : il y aurait au moins, dans le renouveau d'un tel médium, à défaut de plus, une incitation à une nouvelle manière de peindre. C'est le résultat de notre raisonnement, et le terme que je souhaite fixer. Comme aucun artiste n'a sur sa palette une couleur transparente et neutre correspondant au plein air, l'effet désiré ne peut être obtenu que par la légèreté ou la lourdeur de touche, ou par la régulation du ton. Maintenant, Manet et son école utilisent la couleur simple, fraîche, ou légèrement étalée, et leurs résultats paraissent avoir été obtenus du premier coup, à savoir que l'omniprésente lumière imprègne et vivifie toutes choses. Quant aux détails du tableau, rien ne devrait être absolument fixé pour que nous sentions que le rayon lumineux qui illumine le tableau, ou l'ombre diaphane qui le voile, ne sont vus qu'en passant, et dans l'instant où le spectateur regarde le sujet représenté qui, composé d'une harmonie de lumières réfléchies et toujours changeantes, n'est pas censé paraître toujours identique à lui-même mais palpite de mouvement, de lumière et de vie.

Mais cette atmosphère – qu'un artifice du peintre étend sur la totalité de l'objet représenté – ne disparaîtrait-elle pas, quand l'œuvre sera complètement achevée ? Si nous ne pouvions trouver aucun autre moyen d'indiquer la présence de l'air que l'application partielle et répétée de la couleur telle qu'elle est habituellement employée, nul doute que la représentation serait aussi fugace que l'effet représenté, mais depuis la première conception de l'œuvre, l'espace destiné à contenir l'atmosphère a été indiqué, de telle façon qu'une fois rempli par l'air représenté, il est aussi inaltérable que les autres parties du tableau. Est-ce à dire que la composition (pour emprunter une fois encore l'argot d'atelier) doit jouer un rôle considérable dans l'esthétique du maître des Impressionnistes ? Non, certes non ; en principe, la réunion de personnages contemporains ne l'implique pas, et pour cette raison le peintre est heureux de s'en passer, et d'éviter en même temps l'affectation et le style. Il doit néanmoins trouver quelque chose sur quoi établir son tableau – ne fût-ce que pour une minute car la seule chose nécessaire est le temps requis par le spectateur pour voir et admirer la représentation avec cette promptitude qui suffit exactement pour la saisie de sa vérité. Si nous

nous tournons vers la perspective naturelle (non pas cette science entièrement et artificiellement classique qui fait de nos yeux les dupes d'une éducation raffinée, mais plutôt cette perspective artistique que nous enseigne l'Extrême-Orient – le Japon par exemple) – et considérons ces marines de Manet, où l'eau à l'horizon monte jusqu'à la hauteur du cadre, qui seul l'interrompt, nous éprouvons un plaisir neuf à retrouver une vérité longtemps oubliée.

Le secret s'en trouve dans une science absolument nouvelle, et dans la manière de couper les tableaux, ce qui donne au cadre tout le charme d'une limite purement fantaisiste, telle celle qui est embrassée d'un coup d'oeil d'une scène cadrée par les mains, ou du moins de tout ce qui est jugé digne d'en être préservé. Tel est le tableau, et la fonction du cadre est de l'isoler ; même si je suis conscient que cette idée heurte les préjugés. Par exemple, quel besoin de représenter ce bras, ce chapeau ou ce bord de rivière, s'ils appartiennent à qui ou quoi que ce soit d'extérieur au tableau ; ce qu'il faut obtenir, c'est que le spectateur habitué dans une foule ou dans la nature à isoler un bout de scène qui lui plaît, tout en étant incapable d'oublier entièrement les détails sacrifiés par le peintre qui unissent la partie au tout, ne manque pas dans l'œuvre d'art un de ses plaisirs habituels, et tout en reconnaissant qu'il est devant un tableau, croie à demi qu'il voit le mirage de quelque naturelle scène. On objectera probablement que tous ces procédés ont été plus ou moins employés dans le passé, que l'adresse – ne fût-elle pas poussée si loin – à recouper les toiles de façon à produire une illusion – perspective presque conforme aux usages exotiques des barbares – la légèreté de touche, l'uniformité et l'égalité de tons frais, ou leur tremblement varié avec les changements de lumière – toutes ces ruses, tous ces expédients en art se sont trouvés plus d'une fois dans l'école anglaise, et ailleurs. Mais la réunion pour la première fois de tous ces procédés relatifs en vue d'une fin manifeste et appropriée à l'expression artistique des besoins d'aujourd'hui, ce n'est pas une mince réussite dans la cause de l'art, surtout depuis qu'une puissante volonté a poussé ces procédés jusqu'à leurs extrêmes limites.

Mais le charme principal et le vrai caractère de l'un des hommes les plus singuliers de l'époque est que Manet (visiteur des principales expositions françaises et étrangères, et qui se plaît à l'érudition en matière de peinture) paraît ignorer tout ce qui a été fait en art par les autres, et tire de sa propre conscience intérieure tous ses effets de simplification, le tout révélé par des effets de lumière d'une incontestable nouveauté. Telle est la suprême originalité d'un peintre par qui l'originalité et doublement abjurée, qui tend à perdre sa

personnalité dans la nature elle-même, ou dans le regard d'une multitude jusqu'alors ignorante de ses charmes.

Sans faire un catalogue du nombre déjà considérable des œuvres de Manet, il a été nécessaire de marquer l'ordre de succession de ses tableaux, chacun signalant un effort différent, si tous sont reliés par la même théorie ; dignes d'intérêt aussi en tant qu'ils illustrent la carrière du chef de l'école des Impressionnistes ou plutôt l'initiateur du seul mouvement véritable dans cette direction. L'absence de toute intrusion personnelle dans la manière qu'a ce peintre d'interpréter la nature, permet au critique de s'attarder aussi longtemps qu'il voudra sur ses tableaux sans apparaître trop exclusivement occupé par un homme ; il ne faut toutefois pas oublier que chaque œuvre d'un génie, singulier par son rejet de la singularité, est une œuvre d'art, unique en son genre, reconnaissable au premier coup d'oeil parmi les écoles de toutes les époques. Pareil peintre peut-il avoir des disciples ? Oui, et de dignes ; notamment Mlle Éva Gonzalès, qui a une juste compréhension du point de vue du maître, unit des qualités toutes personnelles de jeunesse et de grâce.

Mais son influence d'ami à ami est plus largement répandue que celle de maître à disciple, et affecte tous les peintres d'aujourd'hui. Car même la Manière des artistes dont les idées sont radicalement opposées à sa théorie est en quelque façon déterminée par sa pratique. Il n'y a en effet aucun peintre de quelque importance qui durant ces quelques dernières années n'ait adopté une des théories avancées par les Impressionnistes ou qui n'y ait réfléchi, et notamment celle du plein air, qui influence toute la pensée artistique moderne. Certains viennent vers nous et restent nos voisins ; d'autres, comme M. Fantin-Latour et le regretté M. Chintreuil, peintres qui n'ont entre eux rien de commun, tout en élaborant leurs idées propres, ont peu à peu obtenu des résultats analogues à ceux des Impressionnistes, créant ainsi entre cette école et celle de la peinture académique une saine, évidente et vraie conjonction artistique, à présent soutenue par la masse des amateurs d'art. Mais les Impressionnistes eux-mêmes, ceux à qui les conversations privées d'atelier et un amical échange d'idées ont permis d'avancer ensemble vers des horizons nouveaux et inattendus, et des vérités neuves, comme MM. Claude Monet, Sisley et Pissarro, peignent d'une façon merveilleusement semblable. En effet, un observateur plutôt superficiel, devant une pure et simple exposition impressionniste, prendrait toutes les œuvres pour celles d'un seul homme — et de cet homme, Manet. Rarement trois ouvriers ont œuvré de façon si semblable, et la raison de cette similitude est assez simple, car chacun d'eux a essayé d'abolir l'individualité au bénéfice de la nature. Néanmoins le visiteur passerait (devrait passer ?), à partir de cette

première impression, qui est tout à fait juste synthétiquement, à la perception que chaque artiste a quelque pièce favorite d'exécution analogue au sujet accepté plutôt que choisi par lui, acceptation déterminée par le pays de naissance ou de résidence, car ces artistes en règle générale trouvent leurs sujets dans leur voisinage, dans les limites d'une promenade, ou dans leurs propres jardins.

Claude Monet aime l'eau, et c'est chez lui un don spécial de peindre sa mobilité et sa transparence, qu'il s'agisse de mer ou de rivière, qu'elle soit grise et monotone, ou colorée par le ciel. Je n'ai jamais vu un bateau plus légèrement posé sur l'eau que dans ses tableaux ni un voile plus mobile et léger que son atmosphère mouvante. C'est en vérité une merveille. Sisley capte les moments fugitifs de la journée, guette un nuage fugace et semble le peindre au vol ; sur sa toile, l'air vif circule et les feuilles frissonnent et tremblent encore. Il aime surtout les peindre au printemps, « quand les jeunes feuilles poussent avec ardeur sur les bois légers³⁹¹ », ou quand rouges et dorées, et d'un vert tirant sur le brun, les toutes dernières tombent en automne ; car alors l'espace et la lumière ne font qu'un, et les brises agitant le feuillage l'empêchent de devenir une masse opaque, trop lourde pour une telle impression de mobilité et de vie. D'un autre côté, Pissarro, l'aîné des trois, aime l'ombre épaisse des bois d'été et la terre verte, et ne craint pas la solidité qui sert parfois à rendre l'atmosphère visible comme une brume lumineuse saturée de soleil. Il n'est pas rare pour l'un de ces trois-là d'aller plus loin que Manet, lequel percevant soudain leurs tendances anticipées ou exprimées, résume toutes leurs idées dans une œuvre puissante et magistrale. Pour eux, ce sont plutôt les subtils et délicats changements de la nature, les nombreuses variations subies en quelque longue matinée ou après-midi par un bosquet d'arbres sur la berge.

La plus réussie des œuvres de ces trois peintres se reconnaît à une exécution sûre mais d'une rapidité merveilleuse. Malheureusement l'acheteur du tableau, quoique assez intelligent pour percevoir dans ces transcriptions de la nature bien plus qu'un simple bonheur d'exécution, puisque dans ces tableaux instantanés et volontaires tout est harmonieux, et aurait été gâté par une touche de plus ou de moins, est la dupe de cette réelle ou apparente

³⁹¹ Nota da edição: Cette citation est évidemment difficile à identifier à partir d'une retraduction. Mais le problème se complique encore quand on découvre que le texte anglais n'est pas une citation traduite, mais une citation originale, celle d'une chanson sur le printemps de l'école normande-saxonne conservée dans les *Harleian Manuscripts* du British Museum, et publiée par Thomas Warton (1728-1790) dans son *History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century*, 1774-1781, vol. I, p. 29. Si cette citation est le fait de Mallarmé, elle devait figurer en anglais dans le texte. Mais elle est plus vraisemblablement le fait du traducteur, que celui-ci ait introduit, par coquetterie, une citation là où le texte français n'en comportait pas, ou qu'il ait voulu donner l'équivalent, en moyen anglais, d'une citation en ancien français ou en français de la Renaissance.

rapidité d'exécution, et bien qu'il paie pour ces peintures un prix qui n'est que le millième de leur valeur réelle, la pensée le perturbe après coup que de telles productions légères pourraient être multipliées à l'infini : incompréhension purement commerciale dont, sans doute, ces artistes auront encore à souffrir. Manet a été plus heureux, qui reçoit un prix adéquat pour son œuvre. Comme les véritables Impressionnistes, ces peintres (à l'exception de M. Claude Monet, qui en use superbement) ne se risquent généralement pas à la grandeur nature pour leurs sujets, ni ne les prennent dans les scènes de la vie privée, mais sont avant tout des peintres de paysage, et restreignent leurs toiles à cette dimension la plus facile à saisir du regard, et dont on peut garder le souvenir les yeux fermés.

D'autres artistes, que leur originalité a éloignés des autres peintres contemporains, exposent fréquemment et en principe leurs peintures avec eux, et partagent l'essentiel des théories artistiques que je viens d'examiner. Ce sont Degas, Mlle Berthe Morisot (aujourd'hui Mme Eugène Manet) et Renoir, à qui j'aimerais ajouter Whistler, qui est si bien apprécié en France, tant par les critiques que par le monde des amateurs, s'il n'avait pas choisi l'Angleterre pour champ de son succès.

La draperie de mousseline qui forme une lumineuse, toujours mouvante atmosphère autour de la presque nudité des jeunes ballerines ; les attitudes audacieuses mais d'une grande complexité de ces créatures, accomplissant ainsi une des fonctions jadis naturelles et pourtant modernes des femmes, ont enchanté M. Degas, qui peut, néanmoins, apprécier tout autant le charme de ces petites lavandières qui, fraîches et belles, quoique marquées par la pauvreté, et n'ayant d'autre vêtement qu'un caraco et un jupon, courbent leurs corps gracieux à l'heure du travail. Pas de volupté là, pas de sentimentalité ici ; le sage et intuitif artiste ne se soucie pas d'explorer la vue banale et rebattue de son sujet. Maître du dessin, il a cherché des lignes délicates et des mouvements exquis ou grotesques, et d'une beauté étrangement neuve, si j'ose employer à propos de ses œuvres un terme abstrait, qu'il n'emploiera jamais lui-même dans sa conversation quotidienne.

Plus spécialement vouée à rendre, et très succinctement, l'aspect des choses, mais avec un charme neuf qu'y infuse la vision féminine, Mlle Berthe Morisot capte merveilleusement la familière présence d'une femme du monde, ou d'un enfant dans la pure atmosphère du bord de mer, ou d'une verte pelouse. Ici un groupe charmant goûte toute la limpidité des heures où l'élégance est devenue une seconde nature ; et là, quelle pureté d'atmosphère voile cette femme debout en plein air, ou celle-là étendue à l'ombre d'un parasol jeté parmi les herbes et les petites fleurs qu'une petite fille dans sa robe propre

s'affaire à cueillir. Le clair premier plan, et même les lignes les plus lointaines de la mer et du ciel, ont la perfection d'une vision réelle, et ce couple là-bas, dont l'attitude est si bien peinte jusque dans les moindres détails qu'on pourrait les reconnaître à cela seul, même si les visages, vus à l'ombre de chapeaux de paille, ne se révélaient pas des esquisses de portraits, donne ses propres caractères au lieu qu'il égaie par sa présence. L'air de préoccupation, de soucis mondains ou de deuils secrets, si généralement caractéristique des esquisses tirées de la vie contemporaine par l'artiste moderne, n'a jamais été plus remarquablement absent qu'ici ; on sent que la gracieuse dame et l'enfant ignorent absolument que l'attitude inconsciemment adoptée pour satisfaire un sens inné de la beauté est perpétuée dans cette charmante aquarelle.

L'insaisissable miroitement de lumière et d'ombre que la réflexion des lumières changeantes, elles-mêmes influencées par tout objet avoisinant, jette sur chaque forme qui avance ou s'en va, et les fugitives combinaisons dans lesquelles ces réflexions dissemblables forment une harmonie ou plusieurs, tels sont les effets favoris de Renoir – et ne nous étonnons pas que cette complexité infinie d'exécution l'induisse à chercher des réussites plus hasardeuses dans des sujets très éloignés de la nature. Une loge de théâtre, ses occupants habillés de couleurs vives, les femmes aux carnations rehaussées et remplacées par le rouge et la poudre de riz, une complication des effets de lumière – surtout quand cette scène est illuminée de manière fantastique par une lumière du jour incongrue. Tels sont les sujets auxquels il se plaît.

Toutes ces tentatives, tous ces efforts (parfois poussés encore plus loin par l'intrépide M. de Cézanne) sont unis dans le lien commun de l'Impressionnisme. Incontestablement il convient d'honorer ceux qui ont apporté au service de l'art une extraordinaire et quasi originale nouveauté de vision, sans se laisser décourager par les confusions et les hésitations de l'époque. Si parfois ils sont allés trop loin dans la recherche de sujets originaux et audacieux, s'ils ont fait un emploi malheureux d'un principe fraîchement découvert, ce n'est jamais qu'une toile de plus tournée vers le mur, et comme pour racheter un tel accident, ils sont parvenus à un résultat méritoire, nous faire comprendre quand nous regardons les objets les plus familiers le plaisir que nous éprouverions si nous pouvions seulement les voir pour la première fois.

Si nous essayons de rappeler les titres de notre argument et d'en tirer de possibles conclusions, nous devons affirmer d'abord que l'Impressionnisme est le principal et véritable mouvement dans la peinture contemporaine. Le seul ? Non ; puisque d'autres grands talents

ont été voués à illustrer telle formule ou telle période de l'art ancien ; parmi ceux-ci, nous devons classer des artistes comme Moreau, Puvis de Chavannes, etc.

En un temps où la tradition romantique de la première moitié du siècle subsiste chez un petit nombre de maîtres survivants de cette époque, la transition entre l'artiste du passé, voué à l'imagination et au rêve, et l'énergique ouvrier moderne se trouve dans l'Impressionnisme.

La participation d'un peuple jusqu'ici ignoré à la vie politique en France est un fait social qui honorera l'ensemble de la fin du xix^e siècle. Un parallèle se découvre dans le domaine de l'art, où la voie a été préparée par une évolution que le public avec une rare prescience caractérisa, dès sa prime apparition, du terme d'Intransigeant, ce qui, en langage politique, signifie radical et démocratique.

Les nobles visionnaires des autres temps, dont les œuvres sont à l'image des choses matérielles vues par des yeux surnaturels (non les représentations réelles des vrais objets), apparaissent comme des rois et des dieux dans les lointaines époques de rêve de l'humanité, solitaires à qui fut donné le génie d'un empire sur une multitude ignorante. Mais aujourd'hui la multitude demande à voir de ses propres yeux ; et si notre art moderne est moins glorieux, moins intense et moins riche, ce n'est pas sans la compensation de la vérité, de la simplicité, et du charme natif.

À cette heure critique pour la race humaine où la nature désire travailler pour elle-même, elle exige de certains de ceux qui l'aiment – hommes nouveaux et impersonnels, en communion directe avec le sentiment de leur temps – qu'ils desserrent les contraintes de l'éducation, pour laisser la main et l'œil agir à leur guise, et qu'elle puisse ainsi à travers eux se révéler.

Pour le simple plaisir d'agir ainsi ? Certes non, mais pour se manifester, calme, nue, habituelle, à ces nouveaux venus de demain, dont chacun consentira à être une unité anonyme dans le nombre formidable d'un universel suffrage, et pour mettre en leur pouvoir un moyen plus nouveau et plus succinct de l'observer.

Telle, à ceux qui peuvent voir en cela l'art représentatif d'une période qui ne peut s'isoler de la politique et de l'industrie également caractéristiques, doit sembler la signification de la manière de peindre que nous avons examinée ici, et qui, bien que marquant une phase générale de l'art, s'est particulièrement manifestée en France.

Maintenant pour conclure je dois revenir à la hâte au domaine esthétique, et je crois que nous aurons fait le tour de notre sujet quand j'aurai montré la relation de la crise présente

– l'apparition des Impressionnistes – aux véritables principes de la peinture – point de grande importance.

Dans les époques d'extrême civilisation, où le développement de l'art et de la pensée a presque atteint ses dernières limites, il s'ensuit nécessairement que l'art et la pensée sont obligés de revenir sur leurs pas, et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec le commencement réel. Le but (non proclamé avec l'autorité des dogmes, mais non moins clair) que se proposent Manet et ses disciples est que la peinture doit être retrempée dans son principe, et dans sa relation à la nature. Mais, si ce n'est pour décorer les plafonds de salons et de palais d'une foule de types idéalisés en de magnifiques raccourcis, quel peut être le but d'un peintre devant la nature quotidienne ? L'imiter ? Alors tous ses efforts ne peuvent égaler l'original et son inestimable avantage de vie et d'espace. « Ah, non ! ce beau visage, ce vert paysage vieilliront et se faneront, mais je les aurai toujours, aussi vrais que nature, beaux comme le souvenir, et impérissablement miens ; ou le mieux pour satisfaire mon instinct artistique de création, celui que je préserve à travers le pouvoir de l'Impressionnisme, n'est pas la portion matérielle qui existe déjà, supérieure à toute représentation simple qu'on peut en faire, mais le plaisir d'avoir recréé la nature touche par touche. Je laisse la solidité massive et tangible à l'art qui la représente le mieux, la sculpture. Je me contente de réfléchir au clair et durable miroir de la peinture ce qui vit perpétuellement et cependant meurt à chaque instant, qui existe seulement par la volonté de l'Idée, mais qui constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature – l'Aspect. C'est à travers elle, que, rudement jeté à la fin d'une époque de rêves en face de la réalité, je n'en ai pris que ce qui appartient en propre à mon art, une originale et exacte perception qui distingue pour elle-même les choses qu'elle perçoit avec le regard ferme d'une vision rendue à sa plus simple perfection. »

7. « Les impressionnistes et Édouard Manet », par Isabella Checcaglini, *Stéphane Mallarmé : Édouard Manet (2006)*

Sans un préambule quelconque, sans même un mot d'explication au lecteur qui peut être ignorant de la signification du titre en tête de cet article, j'entrerai tout de suite dans son sujet, me réservant soit de tirer mes déductions, neuves d'un point de vue de l'art, les faits que je rapporte se présentant d'eux-mêmes, soit de les laisser sourdre quand et comme elles peuvent.

Brièvement, donc, jetons un rapide coup d'œil en arrière sur l'histoire de l'art. Rarement nos expositions annuelles abondent en nouveauté, et il y a quelques années cette abondance était encore plus rare ; mais vers 1860 une soudaine et durable lumière scintilla quand Courbet commença à exposer ses œuvres. Celles-ci coïncidaient alors d'une certaine manière avec le mouvement qui, apparu en littérature, avait reçu le nom de Réalisme ; ce qui veut dire qu'il cherchait à impressionner l'intelligence par une vive représentation des choses telle qu'elles paraissent être, et qu'il excluait vigoureusement toute influence de l'imagination. Ce fut un grand mouvement, d'une intensité égale à celle de l'école Romantique, tout juste en train d'expirer sous les mains des peintres paysagistes, ou à celle de la toute dernière d'où sortirent les hardis effets décoratifs de Henri Regnault ; et c'est ainsi que plusieurs se trouvèrent entraînés sur une voie nouvelle et contemporaine. Mais au milieu de cela, commençaient à apparaître, parfois par hasard sur les murs du Salon, et certes bien plus souvent sur ceux des galeries des refusés, des peintures curieuses et singulières – risibles pour le plus grand nombre, c'est vrai, mais très inquiétantes pour le critique véritable et réfléchi, qui ne pouvait se retenir de se demander : quel type d'homme est-ce là ? et quelle étrange doctrine prêche-t-il ? Car il était évident que le prédicateur avait une idée ; il était obstiné dans sa réitération, unique dans son obstination, et ses œuvres étaient signées de ce nom alors neuf et inconnu : ÉDOUARD MANET. Il y avait aussi à cette époque, hélas ! cela doit s'écrire au passé, un amateur éclairé, qui aimait tous les arts et vivait pour l'un d'eux. Ces peintures étranges gagnèrent tout de suite sa sympathie ; une prévoyance instinctive et poétique les lui fit aimer ; et cela avant que leur prompt succession et une suffisante exposition des principes qu'elles dispensaient, aient révélé leur signification aux rares esprits avertis parmi le grand public. Mais cet amateur éclairé mourut trop tôt pour voir cela, et avant que son peintre favori ait pu se faire un nom.

Cet amateur était notre dernier grand poète, Charles Baudelaire.

Au tour suivant des appréciations vint celle du romancier encore à venir Émile Zola. Avec cette clairvoyance du futur qui distingue ses propres œuvres, il reconnut la lumière qui s'était levée, bien qu'il fût trop jeune encore pour définir alors ce qu'aujourd'hui nous appelons Naturalisme, et pour suivre la quête, non seulement de cette réalité dont la forme abstraite s'imprime d'elle-même sur tout, mais de ce sentiment principal et absolu que la Nature elle-même imprime chez ceux qui ont volontairement abandonné la convention.

En 1867, une exposition particulière des œuvres de Manet donna à l'école encore sans nom de la peinture récente, qui ainsi mûrissait, l'apparence d'un parti, et l'opposition

partisane s'accrut. La lutte contre cet intrus déterminé fut prêchée comme une croisade à la tribune de chaque école. Pendant plusieurs années un front ferme et implacable fut formé contre son avancée ; jusqu'à ce qu'enfin vaincu par sa bonne foi et sa persévérance, le jury reconnaisse le nom de Manet, l'accueille, et revienne de ses peurs ridicules, encore que s'étant raisonné, finalement il trouva bon de s'autoproclamer pontife souverain, chargé d'âmes en vertu de sa propre foi, et de le condamner comme hérétique et danger public.

La dernière de ces alternatives étant aujourd'hui définitivement adoptée, l'exposition publique des œuvres de Manet a lieu désormais dans son propre atelier. Mais, nonobstant tout cela, et en dépit de la concurrence des Salons, le public s'est précipité avec vive curiosité et impatience vers le Boulevard des Italiens et la galerie Durand-Ruel en 1874 et en 1876, pour voir les œuvres de ceux qu'on traitait alors d'Intransigeants, et maintenant d'Impressionnistes. Et que trouva-t-il là ? Une collection de peintures d'aspect étrange, donnant à première vue l'impression ordinaire de leur motif, mais au delà une qualité singulière dépassant le simple Réalisme. Et ici apparaît une de ces crises inattendues qui surviennent en art. Étudions-la dans sa condition présente et dans ses perspectives futures, avec quelques tentatives pour en développer l'idée.

Manet, quand il se déleste des soucis de l'art et cause avec un ami parmi les lumières de son atelier, s'exprime brillamment. C'est alors qu'il lui dit ce qu'il entend par Peinture ; quelles neuves destinées il lui réserve encore ; ce qu'est peindre, et comment il peint à partir d'un instinct irrépressible, et peint comme il le fait. Chaque fois qu'il commence un tableau, dit-il, il y plonge la tête la première, avec le sentiment d'être pareil à l'homme qui sait que la manière la plus sûre d'apprendre à nager en sécurité est, aussi dangereuse qu'elle paraisse, de se jeter à l'eau. Un de ses aphorismes habituels est alors qu'on ne devrait pas peindre un paysage et une figure selon le même procédé, avec le même savoir, ou de la même façon ; et pas davantage, deux paysages ou deux figures. Chaque œuvre devrait être une création nouvelle de l'esprit. La main, il est vrai, conservera quelques-uns de ses secrets d'exécution, mais l'œil devrait oublier tout ce qu'il a vu, et tout apprendre à nouveau de la leçon devant lui. Il devrait s'abstraire de la mémoire, voir seulement ce qu'il regarde, comme pour la première fois ; et la main devrait devenir une abstraction impersonnelle guidée seulement par la volonté, oublieuse de tout savoir-faire antérieur. Quant à l'artiste lui-même, son sentiment personnel, ses goûts particuliers, sont pour l'instant absorbés, ignorés, ou mis de côté pour le plaisir de sa vie privée. Un tel résultat ne peut être atteint tout de suite. Pour y parvenir le maître doit passer par plusieurs phases avant que puisse être acquis cet isolement de soi-

même et apprise cette nouvelle évolution de l'art ; moi, que cette étude a occupé longuement, je ne peux compter que deux phases.

Fatigué par les technicités de l'atelier où, sous Couture, il étudiait, Manet, dès qu'il reconnut l'inanité de tout ce qu'on lui enseignait, décida soit de ne plus peindre du tout soit de peindre en sortant entièrement de lui-même. Pourtant, dans sa recherche de l'isolement, deux maîtres – maîtres du passé – lui apparurent, et soutinrent amicalement sa révolte. Vélasquez et les peintres de l'École flamande, firent sur lui une impression particulière, et la merveilleuse atmosphère qui enveloppe les compositions du grand Espagnol, et les tons brillants qui rayonnent dans les toiles de ses confrères nordiques, gagnèrent l'admiration de l'étudiant, lui présentant ainsi quelques aspects de l'art dans lesquels il est depuis passé maître, et qu'il peut combiner à sa guise. Ce sont précisément ces aspects là qui révèlent la vérité, et qui donnent à la peinture basée sur eux une réalité vivante au lieu d'en faire les supports sans fondements de rêves abstraits et obscurs. Il s'agit là des premières tentatives de Manet, et curieusement, ce fut vers l'étranger et vers le passé qu'il se tourna pour trouver des conseils amicaux capables de remédier aux maux de son pays et de son temps. Cependant la vérité m'oblige à dire que Manet n'en avait pas un besoin pressant ; copiste incomparable, il aurait pu trouver la fortune à portée de sa main s'il avait choisi de creuser par là, mais il cherchait quelque chose de plus que cela, et la nouveauté ne se trouve pas d'un coup ; la fraîcheur, en effet, consiste très souvent – et c'est spécialement le cas en ces jours critiques – à coordonner des éléments largement dispersés.

Les tableaux où l'on trouve ce retour aux traditions des vieux maîtres du Nord et du Sud constituent la première manière de Manet. Or les anciens écrivains d'art exprimaient par le mot "manière", la floraison prodigue du génie pendant une de ses saisons intellectuelles plutôt que l'acte conçu, trouvé ou cherché par le peintre lui-même. Mais ce par quoi le peintre manifeste le mieux ses vues est le choix de ses sujets. La littérature s'écarte souvent de sa voie habituelle pour chercher les aspirations d'une époque du passé et les moderniser selon ses propres buts ; en peinture Manet suivit une trajectoire tout aussi divergente, cherchant le vrai, et l'aimant une fois trouvé, dans l'étrangeté même de sa vérité, surtout si on le compare aux vieux idéaux surannés. Accueilli à ses débuts, comme nous l'avons dit, par Baudelaire, Manet tomba sous l'influence du moment, et, pour donner une image de lui dans cette période, prenons l'une de ses premières œuvres, *Olympia* ; cette courtisane blafarde et décharnée montra, pour la première fois, au public un nu non traditionnel, non conventionnel. Le bouquet, encore dans son enveloppe de papier, le chat maussade (apparemment suggéré

par l'un des poèmes en prose de l'auteur des *Fleurs du mal*) et tous les accessoires alentour sont véritables, et non pas immoraux – dans le sens ordinaire et naïf du mot – mais ils sont de toute évidence pervers intellectuellement dans leur tendance. Rarement une œuvre moderne fut aussi applaudie par le petit nombre, et plus profondément damnée par le grand nombre, que celle de ce novateur.

Si notre humble opinion peut avoir une quelconque influence dans cette histoire impartiale de l'œuvre du chef de la nouvelle école de peinture, je dirais que la période de transition ne doit en aucun cas être regrettée. Son parallèle existe en littérature, quand notre sympathie est soudain éveillée par quelque imagerie nouvelle qu'on nous présente ; et c'est ce que j'aime dans l'œuvre de Manet. Elle nous surprend tous comme une chose longtemps cachée, et tout à coup révélée. Captivants et répulsifs à la fois, excentriques et neufs, ces types, qu'il nous offrait, étaient exigés par notre vie ambiante. En eux, aussi étranges qu'ils soient, il n'y avait rien de vague, de général, de conventionnel ou d'usé. Souvent ils attiraient l'attention par quelque chose de singulier dans la physionomie de leur sujet, cachant à moitié ou sacrifiant à ces lois nouvelles de l'espace et de la lumière, qu'il fixa lui-même pour les inculquer, quelques détails mineurs dont d'autres se seraient emparés.

Un jour, s'il continue à peindre assez longtemps, et à éduquer l'œil du public – encore voilé par les conventions – si ce public finit par consentir à voir les vraies beautés du peuple, saines et solides telles qu'elles sont, les grâces qui existent dans la bourgeoisie seront enfin reconnues et prises comme de dignes modèles de l'art, et viendra alors le temps de la paix. Pour l'heure, le temps est encore à la lutte – une lutte pour rendre ces vérités de la nature qui pour elle sont éternelles, mais qui pour la multitude ne sont encore et toujours que nouvelles.

Le reproche que les gens superficiels formulent contre Manet, à savoir qu'il peignait autrefois la laideur et qu'il peint à présent la vulgarité, tombe sans mal dès lors que nous reconnaissons le fait qu'il peint la vérité, et que nous nous rappelons les difficultés qu'il rencontra sur le chemin de sa recherche, et comment il les vainquit. *Un Déjeuner sur l'Herbe*, *L'Exécution de Maximilien*, *Un Coin de Table*, *Des Gens du monde à la fenêtre*, *Le Bon Bock*, *Un Coin de Bal de l'Opéra*, *La Chemin de Fer*, et les deux *Canotiers*³⁹² – voilà

³⁹² Nota da edição: Mallarmé emploie ici d'autres titres que ceux qui ont fini par prévaloir. Ainsi, *Un coin de table* est devenu *Le déjeuner dans l'atelier* ; *Des gens du monde à la fenêtre* est devenu *Le Balcon* ; *Un coin de bal de l'Opéra* est devenu *Bal Masqué à l'Opéra* ; les deux *Canotiers* font référence à *Argenteuil* et *En Bateau*. Quant à *la Réverie*, citée plus loin, il s'agit probablement de *La Lecture*. (N.d.T)

quelques-uns des tableaux qui, degré par degré, ont échelonné l'escalade de ce hardi novateur, et l'ont amené au point d'achèvement qu'atteint une œuvre vraiment merveilleuse, refusée cette année par le Salon, mais exposée au public par lui-même, intitulée *Le Linge* – une œuvre qui fait date peut-être dans une vie, mais certainement dans l'histoire de l'art.

La série que nous venons tout juste d'énumérer plus haut, avec ici et là une exception, démontre très exactement la visée du peintre ; et cette visée n'était pas de produire une escapade ou une sensation momentanées, mais en s'efforçant assidûment d'imprimer dans son œuvre une loi naturelle et générale, de rechercher un type plutôt qu'une personnalité, et de l'inonder d'air et de lumière : et quel air ! un air qui despotiquement domine tout le reste. Mais avant de tenter l'analyse de ce tableau célèbre, je voudrais commenter quelque peu ce truisme de demain, ce paradoxe d'aujourd'hui, qu'en argot d'atelier on appelle "la théorie du plein air" ou du moins ce qu'elle devient avec une évidence autoritaire dans les derniers efforts de Manet. Mais il y a ici avant tout une objection à surmonter. Pourquoi est-il nécessaire de représenter le plein air des jardins, de la plage ou de la rue, quand il faut bien reconnaître que la majeure partie de l'existence moderne se passe entre quatre murs ? Il y a beaucoup de réponses ; je retiens la première, c'est que dans l'atmosphère d'un intérieur, vide ou meublé, les lumières réfléchies sont mêlées, brisées et trop souvent décolorent le teint de la chair. Par exemple, je vous rappellerais un tableau du Salon de 1873 que notre peintre intitulait justement *Rêverie*. Une jeune femme, allongée sur un divan, exhale toute la lassitude de l'été ; les jalousies de sa chambre sont presque fermées ; le visage de la rêveuse est obscurci par l'ombre, mais, morne et vague, la lumière du jour baigne sa silhouette et sa robe de mousseline. Cette œuvre est à la fois exceptionnelle et sympathique.

La femme est consacrée, par notre civilisation, à la nuit, à moins qu'elle ne s'en échappe parfois pour ces après-midi de plein air au bord de la mer ou sous une tonnelle, lieux qu'affectionnent les modernes. Pourtant je pense que l'artiste aurait tort de la représenter parmi les gloires artificielles de la lumière des chandelles ou du gaz, car dès lors le seul objet de l'art serait la femme elle-même, mise en valeur par l'atmosphère immédiate, théâtrale et active, belle, mais pas du tout artistique. Ces gens fort accoutumés, soit par ce qu'ils appellent l'habitude du métier soit purement par goût, à fixer sur une toile mentale le beau souvenir d'une femme, même quand elle est ainsi vue parmi l'éclat de la nuit dans le monde ou au théâtre, ont dû remarquer qu'un mystérieux processus dépouille le noble fantôme du prestige artificiel produit par les candélabres ou la rampe, avant qu'elle soit reçue, fraîche et simple,

au nombre des hantises quotidiennes de l'imagination. (Encore que, je dois l'avouer, je n'ai consulté personne sur ce point obscur et délicat.) La carnation, la beauté spéciale qui jaillit de la source même de la vie, change avec les lumières artificielles, et c'est probablement avec le désir de préserver cette grâce dans toute son intégrité, que la peinture – elle qu'attire le pollen de la chair plus qu'aucun autre attrait humain – insiste sur l'opération mentale à laquelle je viens de faire allusion et demande la lumière du jour – c'est-à-dire celle de l'espace avec la seule transparence de l'air. La lumière naturelle du jour telle qu'elle pénètre et influence tout, bien qu'elle soit elle-même invisible, règne aussi dans ce tableau typique intitulé *Le Linge*, que nous allons étudier, qui est un répertoire complet et final de toutes les idées actuelles et des moyens de leur exécution.

Un feuillage aussi frais que coloré – celui d'un jardin de ville – tient captif le flot d'air d'un matin d'été. Une jeune femme, vêtue de bleu, lave son linge, plusieurs pièces dont certaines sont déjà à sécher ; un enfant sortant des fleurs regarde sa mère – c'est tout le sujet. Ce tableau est grandeur nature, bien que cette échelle diminue quelque peu à mi-distance, le peintre ayant sagement reconnu les exigences artificielles qu'impose le point de vue arbitrairement fixé au spectateur. C'est un déluge d'air. Partout lumineuse et transparente l'atmosphère lutte avec les figures, les habits, le feuillage, et semble s'incorporer quelque chose de leur substance et de leur solidité ; tandis que leurs contours, consumés par le soleil caché et défaits par l'espace, tremblent, se fondent, et s'évaporent dans l'atmosphère environnante, qui pille la réalité des figures, et semble ne le faire que pour préserver leur véritable aspect. L'air règne, suprême et réel, comme s'il contenait cette vie enchantée que lui confère la sorcellerie de l'art ; une vie ni personnelle ni sensible, mais assujettie elle-même aux phénomènes que définit la science et montrée à nos yeux étonnés dans sa perpétuelle métamorphose et son invisible action rendues visibles. Et comment ? Par cette fusion ou par la lutte incessante entre la surface et l'espace, entre la couleur et l'air. Le plein air : – voilà le début et la fin de la question que nous étudions maintenant. Esthétiquement, elle est résolue du simple fait que là, dans le plein air seul, les teints de la chair d'un modèle prennent leurs vraies qualités, puisqu'elles sont presque également éclairées de tous côtés. Par contre si l'on peint le demi-jour réel ou artificiel en usage dans les écoles, c'est sur tel ou tel trait que frappe la lumière en y renforçant un relief indu, et en donnant au peintre le moyen facile de n'arranger un visage qu'à sa propre fantaisie et de revenir aux styles surannés.

La recherche de la vérité, particulière aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire, telle qu'elle apparaît à des yeux justes et purs, doit les

conduire à adopter l'air comme leur medium quasi exclusif, ou tout au moins les habituer à y travailler librement et sans restriction : il devrait y avoir au moins là, dans la renaissance d'un tel medium, l'incitation, sinon davantage, à une nouvelle manière de peindre. Voici le résultat de notre raisonnement, et la fin que je souhaite établir. Comme aucun artiste n'a sur sa palette une couleur transparente et neutre correspondant au plein air, l'effet désiré ne peut être obtenu que par la légèreté ou la lourdeur de la touche, ou bien par la régulation du ton. Or Manet et son école utilisent la couleur simple, fraîche, ou légèrement étalée, et leurs résultats paraissent atteints du premier coup, tant la lumière toujours-présente s'en mêle et vivifie tout. Quant aux détails du tableau, rien ne devrait être absolument fixé pour que nous sentions que le rayon brillant qui illumine le tableau, ou l'ombre diaphane qui le voile, ne sont vus qu'en passant, et juste au moment où le spectateur observe le sujet représenté lequel, composé d'une harmonie de lumières reflétées et toujours-changeantes, n'est pas supposé paraître toujours le même, mais palpite de mouvement, de lumière, et de vie.

Mais cette atmosphère – qu'un artifice du peintre étend sur l'ensemble de l'objet peint – ne va-t-elle pas s'évanouir, quand l'œuvre sera complètement terminée ? Si nous ne pouvions trouver aucun autre moyen d'indiquer la présence de l'air que l'application partielle ou répétée de la couleur telle qu'elle est usuellement employée, nul doute que la représentation serait aussi fugitive que l'effet représenté, mais dès la conception de l'œuvre, l'espace prévu pour contenir l'atmosphère a été indiqué, de sorte qu'une fois rempli par l'air représenté, il est aussi interchangeable que les autres parties du tableau. Est-il possible que la composition (pour emprunter une fois de plus l'argot d'atelier) doive jouer un rôle considérable dans l'esthétique d'un maître des Impressionnistes ? Non ; certes non ; étant donné qu'un groupe de personnages modernes ne suggère pas d'en faire une règle, et pour cette raison notre peintre se plaît à s'en dispenser, en même temps qu'il évite à la fois l'affectation et le style. Néanmoins, il lui faut trouver quelque chose sur quoi établir son tableau, ne fût-ce que pour une minute – car la seule chose nécessaire est le temps requis par le spectateur pour voir et admirer la représentation avec cette promptitude qui suffit pour se relier à sa vérité. Si nous nous tournons vers la perspective naturelle (non pas cette science totalement et artificiellement classique qui fait de nos yeux les dupes d'une éducation civilisée, mais plutôt cette perspective artistique que nous enseigne l'extrême Orient – le Japon par exemple) – et regardons ces marines de Manet, où l'eau à l'horizon s'élève jusqu'à la hauteur du cadre, qui seul l'interrompt, nous éprouvons le délice neuf de redécouvrir une vérité longtemps oblitérée.

Le secret de tout cela repose dans une science neuve absolument, et dans la manière de découper les tableaux, qui donne au cadre tout le charme d'une limite de simple fantaisie, la même que si, d'un coup d'œil, on embrassait une scène encadrée par les mains, ou du moins tout ce qu'on trouve digne d'en conserver. Tel est le tableau, et la fonction du cadre est de l'isoler ; mais j'ai conscience que c'est aller ainsi à l'encontre du préjugé. Par exemple, quelle nécessité y a-t-il de représenter ce bras, ce chapeau ou ce banc le long de la rivière, s'ils appartiennent à quelqu'un ou à quelque chose d'extérieur au tableau ; l'unique chose à atteindre est que le spectateur, accoutumé à isoler dans une foule ou dans la nature un morceau qui lui plaît, encore qu'incapable dans le même temps d'oublier entièrement les détails abjurés qui unissent la partie au tout, ne manque pas dans l'œuvre d'art l'un de ses plaisirs habituels, et tout en reconnaissant qu'il est devant une peinture, croie à demi qu'il voit le mirage de quelque scène naturelle. Quelqu'un objectera probablement que tous ces moyens ont été plus ou moins employés dans le passé, que la dextérité – quoique non poussée si loin – de couper les scènes peintes afin de produire ainsi une illusion – perspective quasi conforme à l'usage exotique des barbares – la touche légère et la fraîcheur des tons uniformes et égaux, ou leur tremblement varié au gré des lumières mouvantes – toutes ces ruses et tous ces expédients de l'art ont été trouvés, et plus d'une fois, par l'école Anglaise, et ailleurs. Mais l'assemblage pour la première fois de tous ces procédés relatifs en vue d'une fin, visible et convenant à l'expression artistique des besoins de notre temps, voilà un aboutissement non sans conséquences dans la cause de l'art, surtout depuis qu'une puissante volonté a poussé tous ces moyens à leurs extrêmes limites.

Mais le charme principal, et la caractéristique véritable de l'un des hommes les plus singuliers de l'époque, est que Manet (qui visite les principales galeries aussi bien françaises qu'étrangères, et qui étudie la peinture en érudit) semble ignorer tout ce qui a été fait en art par les autres, et tire de sa propre conscience intérieure tous ses effets de simplification, l'ensemble étant révélé par des effets de lumière incontestablement nouveaux. C'est la suprême originalité d'un peintre chez qui l'originalité est doublement reniée, qui cherche à perdre sa personnalité dans la nature elle-même, ou dans le regard d'une multitude jusque-là ignorante de ses charmes.

Sans faire un catalogue du nombre très considérable déjà des œuvres de Manet, il a paru nécessaire de noter l'ordre de succession de ses tableaux, chacun d'eux étant l'exposé d'un effort différent, bien que tous soient reliés par la même théorie ; chose valable aussi en tant qu'illustration de la carrière du chef de l'école des Impressionnistes, ou plutôt de

l'initiateur du seul mouvement efficace dans cette direction ; et pour montrer comment il a patiemment maîtrisé l'idée dont il a maintenant la pleine possession. L'absence de toute intrusion personnelle dans la manière qu'a ce peintre d'interpréter la nature, permet au critique de s'arrêter aussi longuement qu'il lui plaît sur ses tableaux sans avoir l'air de s'occuper trop exclusivement d'un homme ; toutefois il nous faut prendre soin de ne pas oublier que toute œuvre d'un génie, singulière parce qu'il abjure la singularité, est une production artistique, unique dans son genre, reconnaissable au premier coup d'œil parmi toutes les écoles de tous les temps. Mais un tel peintre peut-il avoir des disciples ? Oui, et des plus dignes ; notamment, Mademoiselle Eva Gonzales, qui, à une juste compréhension du point de vue du maître, unit des qualités de jeunesse et de grâce toutes personnelles.

Mais son influence d'ami à ami est plus largement répandue que celle de maître à disciple, et touche tous les peintres d'aujourd'hui ; car la manière même des artistes les plus fortement opposés en idée à sa théorie, est en quelque sorte déterminée par sa pratique. Il n'y a en effet aucun peintre d'importance qui, durant ces dernières années, n'ait pas adopté ou pondéré quelques-unes des théories avancées par les Impressionnistes, et notamment celle du plein air, qui influence toute la pensée artistique moderne. Certains viennent vers nous et demeurent nos voisins ; d'autres, comme M. Fantin-Latour et, sur sa fin, M. Chintreuil, peintres sans le moindre point de ressemblance, tout en élaborant leurs idées personnelles, sont parvenus petit à petit à des résultats souvent analogues à ceux des Impressionnistes, créant ainsi entre cette école et celle de la peinture académique une saine, évidente, vraie et conjointe branche artistique, désormais soutenue par la majorité des amateurs d'art. Mais les Impressionnistes eux-mêmes, ceux auxquels les causeries d'atelier et l'échange amical d'idées ont permis de se lancer ensemble vers des horizons neufs et inattendus, et des vérités fraîchement formées, tels que Messieurs Claude Monet, Sisley et Pissarro, peignent d'une façon merveilleusement semblable ; si bien que, devant une pure et simple exposition Impressionniste, un observateur plutôt superficiel pourrait prendre toutes leurs œuvres pour celles d'un seul homme – et de cet homme, Manet. Rarement trois ouvriers ont travaillé de façon si ressemblante, et la raison de la similitude est assez simple, chacun d'eux s'efforce de supprimer l'individualité au profit de la nature. Néanmoins le visiteur devrait progresser à partir de cette première impression, tout à fait juste en tant que synthèse, et percevoir que chaque artiste a quelque morceau favori d'exécution analogue au sujet accepté par lui plutôt que choisi, acceptation déterminée par le pays de naissance ou de résidence, car ces artistes

en règle générale trouvent leurs sujets à proximité de chez eux, à l'occasion d'une petite promenade, ou dans leurs propres jardins.

Claude Monet aime l'eau, et il a le don spécial d'en peindre la mobilité et la transparence, mer ou rivière, qu'elle soit grise et monotone, ou colorée par le ciel. Je n'ai jamais vu un bateau posé avec plus de légèreté sur l'eau que dans ses tableaux, ni un voile plus mobile et léger que son atmosphère mouvante. C'est en vérité une merveille. Sisley saisit les moments passagers de la journée ; guette un nuage fugitif et semble le peindre au vol ; dans son tableau l'air vif circule et les feuilles frémissent encore et tremblent. Il préfère les peindre au printemps, "when the yonge leves on the lyte wode, waxen al with wille"³⁹³ ; ou bien quand rouges et or et rousses-vertes les rares dernières tombent en automne ; car l'espace et la lumière alors ne font qu'un, et la brise, en remuant le feuillage, le préserve de devenir une masse opaque, trop lourde pour une telle impression de mobilité et de vie. Pissarro, quant à lui, l'aîné des trois, aime l'ombre épaisse des bois d'été et la terre verte, et il n'a pas peur de la solidité qui lui sert parfois à rendre l'atmosphère visible comme une brume lumineuse saturée par la lumière du soleil. Il n'est pas rare que l'un de ces trois-là aille un pas plus loin que Manet, qui, percevant soudain leur tendance anticipée ou expliquée, résume toutes leurs idées dans une œuvre puissante et magistrale. Pour eux, il leur suffit des changements subtils et délicats de la nature, des variations diverses subies au cours de quelque longue matinée ou d'une après-midi par un bosquet au bord de l'eau.

La plus réussie des œuvres de ces trois peintres se distingue par une exécution aussi sûre que merveilleusement rapide. Malheureusement l'acheteur du tableau, bien qu'assez intelligent pour percevoir dans ces transcriptions de la nature beaucoup plus qu'un simple régal d'exécution, puisque tout est harmonieux dans ces tableaux instantanés et volontaires, et aurait été gâché par une touche de plus ou de moins, est la dupe de cette réelle ou apparente vitesse du travail, et bien qu'il paie pour ces peintures un prix mille fois inférieur à leur vraie valeur, la pensée le perturbe après-coup que de telles productions légères pourraient être multipliées ad infinitum ; incompréhension simplement commerciale dont, sans doute, ces artistes auront encore à souffrir. Manet a eu plus de chance, et il reçoit un prix adéquat pour son œuvre. Comme les véritables Impressionnistes, ces peintres (à l'exception de Claude Monet, qui s'en sert superbement) ne tentent généralement pas la grandeur nature de leurs

³⁹³ Nota da edição: "Quand les feuilles jeunes sur le bois léger, poussent par leur volonté". Citation de vers faisant partie de la plus vieille tradition anglaise, d'un poème, "Spring-tide", d'un auteur anonyme du XIV^e siècle. (N.d.T.)

sujets, pas plus qu'ils ne les prennent dans la vie privée, mais sont avant tout des peintres de paysage, et ils restreignent leurs toiles à la dimension que saisit le plus facilement le regard, celle dont les yeux fermés gardent le souvenir.

Quelques artistes, que leur originalité a éloignés des autres peintres contemporains, exposent fréquemment, et en règle générale, leurs peintures avec eux, et ils partagent la plupart des théories de l'art dont j'ai rendu compte ici. Ce sont Degas, Mademoiselle Berthe Morisot (maintenant Madame Eugène Manet) et Renoir, auxquels je souhaite joindre Whistler, aussi apprécié en France, à la fois par les critiques et le monde des amateurs, que s'il n'avait pas choisi l'Angleterre comme le champ de son succès.

La draperie de mousseline qui forme une lumineuse atmosphère toujours-mouvante autour de la semi-nudité des jeunes ballerines ; les attitudes audacieuses mais profondément complexes de ces créatures, accomplissant une des fonctions jadis naturelles et déjà modernes des femmes, ont enchanté M. Degas, qui, néanmoins, peut tout autant apprécier les charmes de ces petites blanchisseuses, qui fraîches et belles, quoique marqués par la pauvreté, et vêtues seulement d'une camisole et d'un jupon, courbent leurs corps menus à l'heure de travail. Pas de volupté là, pas de sentimentalité ici, le sage et intuitif artiste ne se soucie pas d'explorer la vue banale et usée de son sujet. Maître du dessin, il a cherché des lignes délicates et des mouvements exquis ou grotesques, d'une beauté neuve et étrange, si j'ose employer vis-à-vis de ses œuvres un terme abstrait, qu'il n'emploierait jamais lui-même dans sa conversation quotidienne.

Plus vouée à rendre, et très succinctement, l'aspect des choses, mais avec le charme nouveau qu'y infuse une vision féminine, Mademoiselle Berthe Morisot capte merveilleusement la présence familière d'une femme du monde, ou celle d'un enfant dans l'atmosphère pure du bord de mer, ou d'une pelouse verte. Ici un groupe charmant jouit de toute la limpidité des heures où l'élégance devient sans apprêt ; et là, quelle pure atmosphère voile cette femme debout à l'extérieur, ou celle-ci allongée à l'ombre d'un parasol jeté parmi les herbes et les fleurs frêles qu'une petite fille dans sa robe toute propre s'occupe à cueillir. Le premier plan aéré, tout comme les contours plus lointains de la mer et du ciel, ont la perfection d'une vision réelle, et ce couple là-bas, dont le moindre détail de ceux qui posent est si bien peint qu'on pourrait les reconnaître à cela seul, même si leurs visages, vus dans l'ombre de chapeaux de paille, ne révélaient que des esquisses de portraits, donne sa propre caractéristique au lieu qu'il anime par sa visite. L'air de préoccupation, de souci mondain ou de tristesses secrètes, si généralement caractéristique des croquis tirés de la vie

contemporaine par l'artiste moderne, n'a jamais été plus évidemment absent qu'ici ; on sent que la gracieuse dame et l'enfant sont dans l'ignorance parfaite que la pose, inconsciemment adoptée pour satisfaire un sens inné de la beauté, est perpétuée dans cette charmante aquarelle.

L'instable miroitement de lueur et d'ombre que la réflexion des lumières changeantes, elles-mêmes influencées par chaque chose environnante, jette sur chaque figure qui s'approche ou s'en va, et les fugitives combinaisons dans lesquelles ces reflets dissemblables forment une harmonie ou plusieurs, tels sont les effets favorisés de Renoir – aussi ne nous étonnons pas que cette complexité infinie d'exécution le conduise à chercher une réussite plus hasardeuse dans des choses largement opposées à la nature. Une loge de théâtre, ses occupants habillés de couleurs gaies, les femmes à la chair teintée et accentuée par le rouge et la poudre de riz, une complication des effets de lumière – surtout quand cette scène est illuminée de façon fantastique par une lumière du jour incongrue. Tels sont les sujets dont il se délecte.

Toutes ces tentatives, ces efforts variés (parfois poussés encore plus loin par l'intrépide M. Cézanne) sont unis par le lien commun de l'Impressionnisme. Incontestablement il convient d'honorer ceux qui ont apporté au service de l'art une extraordinaire et quasi-originale nouveauté de vision, sans se laisser décourager par une époque de confusions et d'hésitations. S'ils sont allés parfois trop loin dans la recherche de sujets neufs et audacieux, ou s'ils ont mal appliqué un principe fraîchement découvert, ce n'est jamais qu'une toile de plus tournée vers le mur ; et comme pour réparer un tel accident, ils ont atteint le résultat louable de nous faire comprendre, quand nous regardons les objets les plus coutumiers, le délice que serait pour nous l'expérience de les voir comme pour la première fois.

Si nous essayons de rappeler quelques-uns des titres de notre argumentation et d'en tirer de possibles conclusions, nous devons affirmer d'abord que l'Impressionnisme est le véritable et le principal mouvement de la peinture contemporaine. Le seul ? Non ; puisque d'autres grands talents se sont voués à illustrer telle phase particulière ou telle période de l'art ancien ; nous devons classer parmi eux des artistes tels que Moreau, Puvis de Chavannes, etc.

En un temps où la tradition romantique de la première moitié du siècle subsiste chez quelques rares maîtres survivants de cette époque, la transition entre l'artiste imaginaire et rêveur du passé et l'énergique travailleur moderne se trouve dans l'Impressionnisme.

La participation d'un peuple jusqu'ici ignoré à la vie politique de la France est un fait social qui honorera l'ensemble de la fin du dix-neuvième siècle. Un parallèle existe en matière artistique, où la voie a été préparée par une évolution que le public avec une rare prescience qualifia, dès sa première apparition, du terme d'Intransigeant, ce qui en langage politique signifie radical et démocratique.

Les nobles visionnaires d'autrefois, dont les œuvres ressemblent aux choses de ce monde vues par des yeux d'outre monde (non aux représentations réelles de vraies objets) apparaissent comme des rois et des dieux de l'âge lointain du rêve de l'humanité ; solitaires à qui fut donné le génie de régner au-dessus d'une multitude ignorante. Mais aujourd'hui la multitude demande à voir de ses propres yeux ; et si notre art actuel est moins glorieux, moins intense, et moins riche, ce n'est pas sans la compensation de la vérité, de la simplicité et du charme innocent.

A cette heure critique pour la race humaine où la nature désire travailler pour elle-même, elle exige de certains de ceux qui l'aiment – hommes nouveaux et impersonnels en communion directe avec le sentiment de leur temps – de desserrer les contraintes de l'éducation, de laisser la main et l'œil faire ce qu'ils veulent, afin qu'elle puisse ainsi se révéler à travers eux.

Pour le simple plaisir de le faire ? Certainement pas, mais pour s'exprimer elle-même, calme, nue, habituelle, devant ces nouveaux venus de demain, dont chacun acceptera d'être un élément inconnu dans le nombre puissant d'un suffrage universel, et pour mettre en leur pouvoir des moyens plus neufs et plus succincts de l'observer.

Telle, à ceux qui peuvent voir en cela l'art représentatif d'une période, qui ne peut s'isoler de la politique et de l'industrie également caractéristiques, doit apparaître l'idée d'une manière de peindre dont nous avons discuté ici, et qui tout en marquant une phase générale de l'art, s'est particulièrement manifestée en France.

Maintenant, en conclusion, je dois revenir hâtivement au domaine esthétique, et je crois que nous aurons minutieusement considéré notre sujet quand j'aurai montré la relation de la crise présente – l'apparition des Impressionnistes – avec les vrais principes de la peinture – un point de grande importance.

Dans les époques d'extrême civilisation la nécessité suivante devient évidente, le développement de l'art et de la pensée ayant presque atteint leurs limites – art et pensée doivent revenir sur leurs pas, et retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec leurs débuts réels. Le Préraphaélisme anglais, sauf erreur de ma part, est revenu à la simplicité

primitive des âges médiévaux. Le but (non proclamé avec l'autorité d'un dogme, mais sans en être moins clair) de Manet et de ses disciples est que la peinture doit se retremper encore dans sa cause, et dans sa relation avec la nature. Mais, sauf à décorer les plafonds des salons et des palais avec une foule de types idéalisés en de magnifiques raccourcis, quel peut être le but d'un peintre devant la nature de tous les jours ? L'imiter ? Mais alors tous ses efforts ne peuvent jamais égaler l'original et ses inestimables avantages de vie et d'espace. – “Ah non ! ce beau visage, ce vert paysage, vont devenir vieux et dépérir, mais je les aurai toujours aussi vrais que nature, beaux comme le souvenir, et impérissablement miens ; mais le mieux pour satisfaire mon instinct créatif d'artiste, celui que je préserve avec le pouvoir de l'Impressionnisme, n'est pas la portion matérielle qui existe déjà, supérieure à toute représentation simple d'elle-même, c'est le délice d'avoir recréé la nature touche par touche. Je laisse la solidité massive et tangible à son meilleur représentant, la sculpture. Je me contente de réfléchir sur le clair et durable miroir de la peinture, ce qui vit perpétuellement et toujours meurt à chaque instant, qui n'existe que par la volonté de l'Idée, mais qui constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature – l'Aspect. C'est à travers elle que, rudement jetés à la fin d'une époque de rêves face à la réalité, je n'en ai pris que ce qui appartient en propre à mon art, une perception originale et exacte qui distingue pour elle-même les choses qu'elle perçoit avec le regard fidèle d'une vision rendue dans sa plus simple perfection.”

Referências bibliográficas

ABES, G. “Uma tradução de ‘Crise de verso’ de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário”, *TradTerm* (São Paulo), v. 16, 2010, pp. 149-174.

AMIOT, A. –M. “Hommage ou contre-hommage à Richard Wagner”, *Annales de la faculté de sciences humaines de Nice*, n. 22, oct. 1974, pp. 219-232.

AUSTIN, L. J. *Essais sur Mallarmé*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

_____. “Mallarmé and Music and Letters”, *Bulletin of The John Rylands Library* (Manchester), XLII, n. 1, John Rylands University Library, 1959, pp. 26-34.

_____. “Mallarmé and Visual Arts”, *French XIXth Century Painting and Literature* (Manchester), edition by U. Finke, Manchester University Press, 1972, pp. 232-257.

_____. “Mallarmé critique d’art”, *The Artist & Writer in France. Essay in honour of Jean Seznec* (Oxford), Edition by A. Lévi and P. Schakleton, Clarendon Press, 1974.

_____. “Meaning in Mallarmé, Remarks on ‘A la nue accablante tu...’”, *Australian Journal of French Studies*, v. XVI, 1979, pp. 217-225.

_____. “How ambiguous is Mallarmé? Reflections on the captive Swan”, *Literature and Society: Studies in Nineteenth and Twentieth Century French Literature presented to R. J. North* (Birmingham), John Goodman & Sons, 1980, pp. 102-114.

_____. “Presence and poetry of Stéphane Mallarmé: international reputation and intellectual impact”. In: *Poetic principles and practice: occasional papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987. pp. 19-47.

AZEVEDO, F. F. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016. [1950]

- BAKKEN, A. *La présence de Mallarmé*. Paris: Honoré Champion, 2018.
- BALAKIAN, A. “Mallarmé et la liberté”, *Europe*, avr.-mai 1976, pp. 31-38.
- BAUDELAIRE, C. *Œuvres Complètes*. Édition de Y. –G. le Dantec. Paris: Gallimard, 1954.
- BERMAN, A. “La retraduction comme espace de la traduction”, *Palimpsestes* (Paris), n. 4, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- BERNARD, S. *Mallarmé et la musique*. Paris: Nizet, 1959.
- BISMUTH, S. *Manet et Mallarmé vers un art improbable*. Paris: Harmattan, 2002.
- BLAVIER, A. *Les Fous littéraires*. Paris: Éditions des Cendres, 2000. [1982]
- BLEAU, A. *La crise chez Mallarmé et Debussy*. 2007. Mémoire de Master – Université de Montréal, Montréal.
- BOWIE, M. *Mallarmé and the Art of Being Difficult*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- BREATNACH, M. *Boulez et Mallarmé. A Study in Poetic Influence*. Hants: Scholar Press, 1996.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: *As margens da tradução*. Organização de Gustavo Bernardo Krause. Rio de Janeiro: Fapergs/UFRJ, 2002.
- BRUNEL, P. “Musicienne (s) du silence”, *Corps écrit*, n. 12, 1984, pp. 159-165.
- CAMPOS, H. de. *Bere'shith. A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Transcrição*. Organização de M. Tápia e T. M. Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013. [1962]

_____. “O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos)”. In: *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *QOHELET/O-QUE-SABE*. Ecclesiastes. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. [1918]

CARPEAUX, O. M. “Situação de Mallarmé”. In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Boca da Noite, 1989.

CARREIRA, L. O teatro teórico nas *Divagações* de Mallarmé. 2005. Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília, Brasília.

CASTOLDI, A. “L’esthétique de l’écriture corporelle dans l’œuvre de Mallarmé”, *Synthèses*, déc. 1967- jan. 1968, pp. 45-48.

CAWS, M. –A. Poème long, poème court: sujet en clôture. In: RABATÉ, D.; DE SERMET, J.; VADÉ, Y. (dir.). *Le sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. pp. 69 –82.

CELLIER, L. “Mallarmé, Redon et ‘Un coup de dés...’”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n. 27, 1975, pp. 363-375.

CESAR, A. C. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CHASSÉ, C. “Gauguin et Mallarmé”, *L’amour de l’art* (Paris), III, 1923.

CHECCAGLINI, I. “Mallarmé en anglais: The Impressionists and Édouard Manet”, *Le texte étranger* (Paris), n. 5, 2003-2004.

COHN, R. G. *L’œuvre de Mallarmé: Un coup de dés*. Paris: Librairie des Lettres, 1951.

_____. *Mallarmé's "Divagations", A Guide and commentary*. New York: Peter Lang, 1990.

_____. *Mallarmé's Prose Poems, A Critical Study*. Cambridge: Cambridge Univ. Press: 1981.

CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. revista e acrescida de um suplemento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. [1982]

DAVIES, G. "Divagations on Mallarmé's research", *French Studies*, janv. 1986, pp. 1-12.

_____. *Les "tombeaux" de Mallarmé. Essai d'exégèse raisonnée*. Paris: José Corti, 1950.

_____. *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*. Paris: José Corti, 1959.

DÉCAUDIN, M. "'La retrempe' ou le vers libre", *Romanica Wratislaviensia*, XVIII, 1982, pp. 5-11.

DERRIDA, J. *Torres de babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DICK, A. *Un coup de dés: O testamento do espaço mallarmeano*. 2002. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Porto Alegre.

DIDEROT, D. *Salons*. Paris: Folio Classique/Gallimard, 2013.

DRIGO AGOSTINHO, L. "De la page blanche à la musique: Mallarmé et l'écriture du silence", *Logosphère* (Granada), v. 5, Universidad de Granada, 2009, pp. 1-12.

_____. *Les notes sur le langage de S. Mallarmé*. 2008. Mémoire de Master – Sorbonne Université. Paris.

_____. "Mallarmé et Manet, simbolismo e impressionismo", *Publicatio UEPG*, Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes (online), v. 15, 2007.

_____. *Mallarmé: les plis et déplis du hasard à la recherche de l'infini: poésie, philosophie et politique*. 2015. Thèse de doctorat – Sorbonne Université.

_____. “O espaço na poesia de S. Mallarmé”, *Revista Letras* (Curitiba), v. 78, 2009, pp. 71-84.

_____. “O livro e o jornal: da relação entre literatura e sociedade segundo S. Mallarmé”, *Lettres Françaises* (UNESP Araraquara), v. 11, 2010, pp. 93-107.

DRILLON, J. *Traité de la ponctuation française*. Paris: Gallimard, 1991.

DURAND, P. “Allégorie et langue peuple: de rictus à Mallarmé”, *Revue bon à tirer*, n. 44, 2006. Disponível em: <<http://www.bon-a-tirer.com/volume44/pd.html>>.

_____. *Crises. Mallarmé via Manet (De «The impressionists and Édouard Manet» à «Crise de vers»)*. Leuven, Peeters: Vrin, 1998.

_____. *Mallarmé: du sens des formes au sens des formalités*. Paris: Seuil, 2008.

ETTLIN, A. *Le double discours de Mallarmé: une initiation à la fiction*. Genève: Éditions d'Ithaque, 2017.

FALEIROS, Á. “A crítica da retradução poética”, *Itinerários* (Araraquara), n. 28, 2009, pp. 145-158.

_____; MATTOS, T. “A noção de retradução nos estudos da tradução: um percurso teórico”, *Revista Letras Raras*, [S.l.], n. 2, 2014. p. 35-57.

_____; MATTOS, T. *Retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.

_____. “Os tempos de Mallarmé nas antologias brasileiras de poesia traduzida”, *Revista Letras* (Curitiba), UFPR, n. 95, jan./jun. 2017, pp. 143-163.

- _____. “Salut: a modernidade de Mallarmé em tradução”, *Traduzires* 2, Dezembro 2012.
- _____. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- _____. “Três Mallarmés: traduções brasileiras”, *Aletria* (UFMG), v. 22, 2012, pp. 17-31.
- FARIA, Z. de. “Sobre a noção de texto difícil: o caso de Mallarmé”, *Signética Revista de Mestrado em Letras e Linguística*, CEGRAF, UFG, v. 6, 1994, pp. 131-146.
- _____. “Sobre Mallarmé e as artes”, *Literatura e Sociedade* (São Paulo), v. 2, 1997, pp. 100-108.
- FLORENCE, P. *Mallarmé, Manet et Redon. Visual and aural Signs and the Generation of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. *Algo infiel. Corpo, performance, tradução*. São Paulo: Cultura e Barbárie e n-1 edições, 2017.
- FOWLIE, W. *Mallarmé*. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
- _____. “Mallarmé and the Painters of His Age”, *The Southern Review* (Louisiana), LSU Press, 1966, pp. 542-558.
- FRIEDRICH, H. *Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Berlin: Rowolt, 1977. [1956]
- FUMAROLI, M. *Trois institutions littéraires*. Paris : Gallimard, 1994.
- GAEDE, E. “Le problème du langage chez Mallarmé”, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janv.-fév. 1968, pp. 285-303.
- GAMBIER, Y. “La retraduction: Ambiguïtés et défis”. In: *Autour de la retraduction*. Établie par E. Monti et P. Schnyder. Paris: Orizons, 2012.
- GIROUX, R. *Désir de synthèse chez Mallarmé*. Sherbrooke: Naaman, 1987.

GUICHARD, L. *La Musique et les lettres en France au temps du Wagnérisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

GUIMARÃES, J. C. “Mallarmé em traduções”, *ESCRITOS*, ano 4, n. 4, 2010. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero04/marllame.pdf>>.

_____. “Presença de Mallarmé no Brasil”. In: *Reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Top Books, 2010.

HAMEL, J. –F. *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

HARRIS, J. C. “A little-known essay on Manet by Stéphane Mallarmé”, *The Art Bulletin*, v. XLVI, n. 4, décembre 1964.

HILLERY, D. *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé*. Berne: Peter Lang, 1980.

HORÁCIO. *Epistola ad pisonos*. Ed. bilíngue. Organização de B. Maciel, D. Monteiro, J. Avelar e S. Bianchet. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.

HUYSMANS, J. –K. *À rebours*. Paris: Folio Classique/Gallimard, 1977. [1884]

_____. *Certains: G. Moreau – Degas – Chéret – Whistler – Rops – Le Monstre – Le Fer, etc.* Paris: Librairie Plon, 1908.

_____. *L’art moderne*. Paris: Librairie Plon, 1938.

ILLOUZ, J. –N. “Entretien sur le symbolisme et le décadentisme avec Jean-Nicolas Illouz”, *Revista Non Plus*, ano 5, n. 10, jul.-dez. 2016.

_____. “*L’Après-midi d’un faune* et l’interprétation des arts: Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski”, *Littérature* (Paris), n. 168, Armand Colin, 2012, pp. 1-18.

_____. “Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé”, *Revista Non Plus* (São Paulo), ano 5, n 10, jul.-dez., 2016.

_____. *Le symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

_____. “Mallarmé proselibriste”, *Hypérion, on the future of aesthetics*, vol. IX, n. 3, winter 2015, On Mallarmé, part. I, curated by guest editor K. Hukkila, 2015, pp.155-156.

INBODEN, G. *Mallarmé und Gauguin. Absolute Kunst als Utopie*. Stuttgart: Metzler, 1978.

INDIANA UNIVERSITY BLOOMINGTON. *Mallarmé and His Circle. Music and Letters in France and Belgium 1870-1900*. Edition by R. Lloyd. Indiana: The Lilly Library, 1994.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Textos selecionados por I. Blikstein. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

JARCZYCK, G.; LABARRIÈRE, P. –J. “Cent cinquante années de ‘réception’ hégélienne en France”, *Genèses*, v. 2, 1990.

KAHNWEILER, D. H. “Mallarmé et la peinture”, *Les Lettres* (Paris), numéro spécial, Librairie Les Lettres, 1948.

KEARNS, J. “Symbolist landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and His Circle”, *The Modern Humanities Research Association*, vol. 27, 1989.

KESELJEVIC, B. “L’air, l’ère, l’aire”, *Change* (Paris), n. 29, 1976.

KRAVIS, J. *The Prose of Mallarmé: The Evolution of a Literary Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de C. M. Seligmann. Bauru: Edusc, 2007. [1992]

LUND, H. P. “‘Mallarmé’: pratique et poésie de l’Idée”, *Histoire littéraire en France*, tome V, 1848-1913, Éditions Sociales, 1977, pp. 410-419.

MADOU, J. –P. “Langue, mythe, musique – Rousseau, Nietzsche, Mallarmé, Lévi-Strauss”, *Littérature et musique* (Bruxelles), Publications des Facultés Univ. Saint Louis, 1982, pp. 75-110.

MALLARMÉ, S. *Correspondance I: 1862-1871*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *Correspondance II: 1871-1885*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. *Correspondance III: 1886-1889*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *Correspondance IV: 1890-1891: Textes et notes*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Correspondance IV: 1890-1891: Suppléments aux tomes I, II et III; Tables*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Correspondance V: 1892 et supplément aux tomes I, II, III, e IV (1862-1891)*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *Correspondance VI: Janvier 1893 – Juillet 1894*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *Correspondance VII: Juillet 1894 – Décembre 1895*. Paris: Gallimard, 1982.

_____. *Correspondance VIII: 1896*. Paris: Gallimard, 1983.

_____. *Correspondance IX: Janvier – Novembre 1897*. Paris: Gallimard, 1983.

_____. *Correspondance X: Novembre 1897 – Septembre 1898*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. *Correspondance XI: Supplément, errata et addenda aux tome I à X (1862-1898) et Index Général*. Paris: Gallimard, 1985.

_____. *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Édition de B. Marchal. Paris: Folio/Gallimard, 1995.

_____. *Crise de versos*. Tradução de P. Eiras e R. M. Martelo. Porto: Deriva Editores, 2011.

_____. “Crise de verso”. Tradução de Á. Faleiros e L. Carreira. 2007. Disponível em: <disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/7111/mod.../1/crise%20de%20verso.doc>.

_____. “Crise do verso”, *Inimigo Rumor* (Rio de Janeiro), Tradução de A. Alencar, n. 20, 7Letras, 2008.

_____. *Divagações*. Tradução de F. Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

_____. *Documents Stéphane Mallarmé I*. Organisation de C. P. Barbier. Paris: Nizet, 1985. [1968]

_____. *Écrits sur l'art*. Édition de M. Draguet. Paris: GF-Flammarion, 2015.

_____. “Édouard Manet et les impressionnistes”, *Change* (Paris), n. 26-27, Traduction par B. Keseljevic, Éditions Seghers-Laffond, 1976.

_____. “Édouard Manet et les impressionnistes”, *Change* (Paris), n. 29, Traduction par M. Ronat, Éditions Seghers-Laffond, 1976.

_____. *Igitur; Divagations; Un coup de dés*. Édition de B. Marchal. Paris: Gallimard, 2003.

_____. “Les impressionnistes et Édouard Manet”, *La gazette des beaux-arts* (Paris), Traduction par P. Verdier, LXXXVI, n. 1282, 1975, pp. 147-156.

_____. “Les impressionnistes et Édouard Manet”, *La Nouvelle Revue Française* (Paris), n. 80, Traduction partielle par M. Barthelme, Gallimard, 1959, pp. 375-384.

_____. *Œuvres Complètes*. Édition de B. Marchal. vls. 1 et 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998 et 2003.

_____. *Œuvres Complètes*. Édition de H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

_____. “O demônio da analogia”, *Código* (Salvador), v. 4, Tradução de I. Oseki-Depré, Erthos Albino de Souza, 1980.

_____. “O Livro, instrumento espiritual”. Tradução de A. Pinheiro. In: *Fundadores da modernidade*. Coordenação de I. Chiampi. São Paulo: Ática, 1991.

_____. “O Mistério nas Letras”. Tradução de A. Pinheiro. In: *Fundadores da modernidade*. Coordenação de I. Chiampi. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Poemas*. Organização e tradução de J. L. Grünwald. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

_____. *Prosas de Mallarmé*. Tradução de D. de Bruchard. Porto Alegre: Ed. Paraula, 1995.

_____. “Queixa de outono”. In: *Caminhos do decadentismo francês*. Tradução de F. M. L. Moretto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

_____. *Rabiscado no teatro*. Tradução de T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. *Stéphane Mallarmé: Édouard Manet*. Édition de I. Checcaglini. Mont-de-Marsan: L’Atelier des Brisants, 2006.

MARCHAL, B. “Apprendre à lire avec Mallarmé, le plus obscur des poètes”. Disponível em: <<https://theconversation.com/apprendre-a-lire-avec-mallarme-le-plus-obscur-des-poetes-55334>>.

_____. “‘Crise de vers’ de Mallarmé: comment commencer”, Colloque international de Zurich “A quoi bon la littérature?”, 23-25 octobre 2014, à paraître aux Classiques Garnier.

_____. *La Religion de Mallarmé*. Genève: Droz, 2018. [1988]

_____. *Lecture de Mallarmé*. Paris: José Corti, 1985.

_____. “Mallarmé critique d’art?”, *Revue d’histoire littéraire de la France* (Paris), v. 111, Presses Universitaires de France, 2011/2, pp. 333-340.

_____. “Mallarmé, de l’esthétique à l’économie politique”, Colloque d’hommage à James Lawler, ENS et université de Chicago, Paris, 5-6 mars 2015, à paraître.

_____. Mallarmé et Redon: une amitié en poésie. 2011. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=JW3p0RITa48>>.

_____. (org.) *Mallarmé. Mémoire de la critique*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 1998.

_____. *Salomé entre vers et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris: Les Essais/José Corti, 2005.

_____; STEINMETZ, J. –L. (dir.). *Mallarmé ou l’obscurité lumineuse*. Paris: Hermann, 1997.

MARTINS, L. C. *Do azul ao branco: Mallarmé e as constelações da crise*. 2011. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Rio de Janeiro.

MATTIUSSI, L. “La Musique sans musique: Mallarmé, Valéry”. In: BACKÈS, J. –L.; COSTE, C.; PISIONE, D. *Musique dans la France du XX siècle*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

MEITINGER, S. “Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner”, *Romantisme*, n. 33, 1981, pp. 75-90.

MESCHONNIC, H. Mallarmé, au-delà du silence. In: MALLARMÉ, S. *Écrits sur le Livre*. Paris: Éditions de l’éclat, 1985.

_____. “Oralité, clarté de Mallarmé”, *Europe (Stéphane Mallarmé)*, 1998, pp. 825-826.

_____. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 2012. [1999]

_____. “Traduzir: escrever ou desescrever”, *Scientia Transluctionis*, n. 7, Tradução de C. B. de Faveri e M. –H. C. Torres, 2010, pp. 2-22.

MICAELIA, C. “Algumas tempestades adentram o palácio: crise, leitura e historicidade em três traduções de Mallarmé”. *Non plus*, [S.l.], n. 7, dez. 2015, pp. 78-93. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/99128>>.

_____. O “Crise de vers” mallarmeano e as traduções brasileiras para a crise. 2016. 69 f. Trabalho de Graduação Individual (TGI) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. “Uma carta de Stéphane Mallarmé a Odilon Redon”. *Non plus*, [S.l.], n. 5(10), dez. 2016, p. 301-313. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-3976.v5i10p301-313>>.

MILLAN, G. *A throw of the dice: the life of Stéphane Mallarmé*. New York: Farrar Straus, 1994.

MINGELGRUN, A. “Note sur la composition picturalo-linguistique de Sainte”, *Europe*, avr.-mai 1976, pp. 170-173.

MIYABAYASHI, K. *Crise et notion de crise chez Stéphane Mallarmé* [Microforme], Lille 3: ANRT, 1988 (2 microfiches).

MONDOR, H. *Vie de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1950. [1941]

MONTI, E.; SCHNYDER, P. (dir.). *Autour de la traduction*. Paris: Orizons, 2012.

MUSÉE STÉPHANE MALLARMÉ. *Bonnard, Vuillard, Mallarmé*. Vulaines-sur-Seine: Musée Départemental Stéphane Mallarmé, 1996.

_____. *My Mallarmé is rich: Mallarmé et le monde anglo-saxon*. Vulaines-sur-Seine: Musée Départemental Stéphane Mallarmé, 2006.

- NATANSON, T. "Mallarmé et Renoir", *Les nouvelles littéraires* (Paris), Larousse, 1948.
- NECTOUX, J. –M. *Mallarmé. Peinture, musique, poésie*. Paris: Adam Biro, 1998.
- NETO, P. M. "Mallarmé vs. Mario de Andrade: dois assaltos à música". In: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de. (org.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2008.
- NORBERT, T. "Mallarmé et Manet", *Le monde français*, VII, n. 23, 1947, pp. 331-334.
- NOULET, É. "Le ton de Mallarmé", *Synthèses*, déc. 1967-janv. 1968, pp. 89-91.
- _____. *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*. Genève: Droz, 1940.
- OLIVEIRA, E. J. de. "Ler, reler Mallarmé", *Estado de Minas*, Caderno Pensar, 26 jun. 2010.
- PANEX, B. "Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto", *ARS* (São Paulo), v. 4, n. 8, São Paulo, 2006.
- PATRI, A. "Mallarmé et la Musique du Silence", *La revue musicale* (Paris), Éditions Richard-Masse, 1952.
- PAXTON, N. *The Development of Mallarmé's Prose Style*. Genève: Droz, 1968.
- PEYRÉ, Y. *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. (dir.) *Mallarmé (1842-1898). Un dessin d'écriture*. Paris: Éditions Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1998.
- POE, E. *The works of Edgar Allan Poe III*. Edited by J. H. Ingram. London: A. & C. BLACK, 1899. [1874-1875]
- POULET, G. "La Prose de Mallarmé", *Les Métamorphoses du cercle*, Coll. Champs, Flammarion, 1979, pp. 439- 457.

RANCIÈRE, J. L'intrus. Politique de Mallarmé. In: *Politique de la littérature*. Paris: Édition Galilée, 2007.

_____. "Mallarmé, un poète infiniment attentif à son temps", *La Lettre Horlieu*, n. 5, Horlieu Éditions, 1997.

_____. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette Littératures, 1996.

RICHARD, J. –R. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Éditions du seuil, 1961.

ROBERT, P. *Le petit Robert*: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2011. [1993]

RONAT, M. "Mallarmé, visible syntaxe", *Change* (Paris), n. 26-27, 1976.

_____. "Rythme et syntaxe en prose mallarméenne (visible syntaxe II)", *Change* (Paris), n. 29, 1976.

ROUGON, J. "Whistler et Mallarmé", *Mercure de France* (Paris), Éditions Gallimard, 1955.

SATGÉ, A. "Wagner revê par Mallarmé: 'le Chanteur et la Danseuse'", *Romantisme*, n. 57 (Le Musicien), 1987, pp. 65-73. Disponible em: <http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_57_4882>.

SCEPI, H. (éd.) *Mallarmé et la prose*. Poitiers: La Licorne, 1998.

SCHEIBE, F. A escrita bailarina – Nota sobre a tradução das *Divagations* de Stéphane Mallarmé. In: JALLA Brasil 2010 – IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana, 2010. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010. v. 1, pp. 717-720.

SCOTT, D. *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in XIXth Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SHIGEMITSU, M. “Ce que Mallarmé voit dans la peinture de Manet”, Bul. Hijiyama University, n. 14, 2007.

SISCAR, M. *Da soberba da poesia*. Campinas: Lumme Editor, 2012.

_____. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SLOTE, S. *The silence in Progress of Dante, Mallarmé and Joyce*. New York: Peter Lang, 1999.

SOLLERS, P. *L'Écriture et l'expérience des limites*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. Points, 1971.

STAROBINSKI, J. “Mallarmé et la tradition poétique française”, *Les Lettres*, 9-10-11, 1948, pp. 35-45.

STEINMETZ, J. –L. “Le paradoxe mallarméen: les poèmes en prose”, *Europe*, avr.-mai 1976, pp. 134-160.

_____. *Mallarmé: l'absolu au jour le jour*. Paris: Fayard, 1998

STROPARO, S. M. *Cartas de Mallarmé: leitura, crítica e tradução*. 2012. 288 f. Tese de Doutorado –Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

_____. “Mallarmé no Brasil”, *Revista Letras* (UFSM) online, v. 23, 2013, pp. 175-202.

THIBAUDET, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française S. D., 1912.

VALÉRY, P. *Œuvres Complètes*. Notes par J. Hytier. Paris: Gallimard, 1957.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge, 1995.

VERDIN, S. *Stéphane Mallarmé le presque contradictoire*. Paris: Nizet, 1975.

WALZER, P. –O. “Mallarmé explique Mallarmé”, *Littératures*, n. 11, automne 1984, pp. 75-80.

WEBSTER, N. *Webster's New Twentieth Century Dictionary of the English Language: Unabridged*. 2nd ed. Revised under the general supervision of J. L. McKechnie. William Collins+World Publishing Co., Inc., 1978. [1955]

WOOLLEY, G. “Comments on Mallarmé’s cubism and preciousity”, *L’Esprit Créateur*, I, 3, 1961, pp. 139-144.

ZOLA, É. *L’œuvre*. Paris : Livre de poche, 2017. [1886]